

علامات التحدييـث

بمـلـه



– لا يمكن لأي لغة بمعناها العام إلا أن تأخذ وضعاً مغايراً حين تُستخدم كأداة للتعبير ، فالفارق بين التوصيل والتعبير ، هو فارق في كيفية الاستخدام وترتيب الحروف والأصوات بغية إحداث أثر ما - واللغة وفق تلك المعطيات عنصر شديد الأهمية في تكوين العمل الأدبي ، بل يكاد يكون أهمّ عنصر على الإطلاق ، فهي اللغة - التي تمنح العمل الأدبي شكله المتميّز ، وتحدد طبيعته بنائه ، وحجم تأثيره ، وقوّته .

– لذلك فإن أي بدايات لمحاولات التجديد ، كانت في الأصل اكتشافات لخصائص لغويّة وتطويراً لتلك الخصائص في شكل انحرافات عن اللغة المعيارية ، تبتعد عن الطرائق المألوفة .

– ولسنا في حاجة إلى بيان أهمية اللغة كفعل تعبيرى ، فهي التي تحصر مجال اختيارات الكاتب ، كما أنها تحدّد حجم ومساحة التغيير الذي يمكن إحداثه في

فني القصصة المصيرية القصصية

١٩٢٥ - ١٩٨٠

محمد كشيلى

صياغة التراكيب ، والتطورات اللغوية ، مما ينجم عنه تطورا في شكل الأساليب والموضوعات الأدبية .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— إن عمليات التحديث الدائمة في الأشكال الأدبية - وظهور اكتشافات لم تكن موجودة قبلاً - إنما تعكس ردود أفعال لغوية تجاه الواقع - أو تفاعلات - بين واقع يتغير باستمرار ، تستجيب له - فنيا - أدوات التعبير ، فتنشأ نتيجة لتلك التفاعلات ارتفاعات ، تحدّد مدى التطور في الأنواع والأشكال الأدبية .

— كما أننا يجب أن ننبه إلى الدور المؤثر والفعال الذي يحكم حاصل تلك التطورات التي تصيب اللغة ، بحركة الواقع وتناقضاته - لأن اللغة في النهاية - ماهي إلا إفراز طبيعي لتلك العلاقات ، ومن هنا ينبغي - في إطار التحديث ، أن ندرك عمق الأصرة ، تلك التي تحكم علاقات الواقع بحركة التطور اللغوي ، حتى يمكن أن ندرك بوضوح نشأة الأساليب ، وظهور التراكيب الجديدة كاستجابة حقيقية لحركة الواقع وتناقضات التحتية .

— إن استمرار عمليات التحديث في الأشكال الأدبية لا يعني إلا ثورة لا تتوقف على الفهم الجامد للمصطلح القديم ، والمحاولة الدائبة لفهم عناصر التحديث ، ذلك الذي لا يمكن أن يتم بطريقة عفوية تلقائية ، إنما هو محصلة لجميع الإدراكات ، تلك التي تعي أهمية المبادرة الفردية في الترسخ لفعاليات جديدة ، كما لا تنكر حجم المؤثرات الهائلة التي يفرزها الواقع والمجموع (فمن الخطأ أن نعدّ اللغة كائناً مثالياً ، تتطور مستقلة عن البشر ، وتتبع أغراضها الخاصة بها ، إن اللغة لا توجد خارج أولئك الذين يفكرون ويتكلمون ، إنها تمدّ جذورها في أعماق الضمير الفردي ، ومن هنا تستمد قوتها لتفتح على شفاه الناس ، غير أن الضمير الفردي ليس إلا عنصراً من عناصر الضمير الجمعي الذي يفرض قوانينه على كل فرد من الأفراد ، وعلى هذا فإن التطور اللغوي ليس إلا مظهراً من تطوّر الجماعات)^(١)

● بدايات التحديث في القصة المصرية القصيرة

— لم يكن ذلك التطور الذي أصاب النمط - في طرائق القص التقليدية وهياها الواقع لتقبل تلك العلاقات الجديدة التي طرحتها الأساليب المغايرة إلا تعبيراً عن مجموعة الانتقالات التي مرّ بها الوعي الفردي والجماعي عبر أشكال من الصراعات ، فرضت مجموعة من الاستجابات اللغوية ، وطرائق مختلفة للكتابة ، ارتبطت بواقع حركة تلك المتغيرات .

— إن مسارات التحديث في القصة المصرية القصيرة ، قد نشأت في ظلّ أوضاع مختلفة ، انعكست فيها حدّة الصراع الاجتماعي على كافة الأصعدة والمستويات ، وكانت ثورة ١٩١٩ بمثابة تفجير أصاب ، كما أصاب أشياء عديدة ، لغة الفن - فتطوّرت الحركة الإبداعية بشكل لم يكن قد حدّث من قبل ، بخاصة في مجال القصة القصيرة ، لذلك فإن ظهور آية تجليات للحساسية الفنية ، إنما يرتبط بالعديد من المتغيرات التي تعبّر عن نفسها في قوانين الحركة والصراع ، فتتفتح منافذ جديدة للتعبير ، تحاول أن تستكشف الخلل وتعيد صياغة الواقع - بالثورة عليه من جديد .

— إن مجاهدات القصة المصرية القصيرة ، نحو بلورة شكل جديد يطرح نفسه في إطار بزوغ حساسية فنية ، إنما يرجع إلى فترة - يمكن اعتبار سنة ١٩١٩ مدخلاً لاثنقاً لتتبّع إيقاعاتها ، تلك التي بدأت في ترديد مقاطع لحنها عقب الثورة مباشرة ، فقد ظهر نزوع أصيل إلى البحث عن الملامح الأصلية للهوية المصرية ، وأثمر ذلك النزوع عن إخصاب جديد ، أصاب كافة الأشكال والفنون ، فنشأت عدّة تيارات اتخذت لنفسها مسارات مختلفة ، صبّت في مجرى ذلك التصاعد في الروح الوطني ، وتبدّت بشائر تجليات عكست مدى تغلغل تلك الروح المتوثبة في بنية المجتمع الجديد ، فعرض « مختار » أول نموذج مصغر لتمثال « نهضة مصر » سنة ١٩٢٠ في صالون باريس ، كما إنتشرت - على مستوى القطر - أغنيات « سيد درويش » لترتبط بنفس الإيقاع العام لتجليات الحضور الوطني ، وظهرت اتجاهات مختلفة - اجتماعية وإقتصادية - تحاول أن تصوغ رؤية مصرية صميمة ، يعيد للوجه المصري ملامحه الأصلية ، وإلى جانب ذلك كلّ ظهر تيار أدبي يدعو إلى تغيير المفاهيم السائدة .

ARCHIVE

● علامات نحو التحديث <http://Archivebeta.Sakhr.com>

— وإضافة إلى كل ما سبق ، فقد واكب تلك الصحوّة التي خلخلت الاتجاهات والمفاهيم القديمة ، إتجاه يرمي إلى إعادة اكتشاف ملامح الوجه الأدبي وتشكيله على نحو جديد ، يتلاءم وحجم المتغيّرات المتلاحقة ، فتألّفت جماعة « المدرسة الحديثة » من نفر أغلبهم يكتب القصّة القصيرة ، وأصدروا باسمهم صحيفة « الفجر » التي اتخذت - الهدم من أجل البناء - شعاراً لها ، وكان أبرز أعضاء هذه المدرسة من الأدباء (محمود طاهر لاشين ، نجيب زحلاوي ، محمود تيمور ، أحمد خيرى سعيد ، إبراهيم المصري ، محمود عزى ، ويحيى حقي) وقد حمل أعضاء هذه المدرسة على عاتقهم إرساء دعائم أدب جديد ، يعكس صور الواقع بتناقضاته المختلفة ، ويلمس مواطن الخلل والتصدّع ، كما يهتم بتعرية ملامح الوعي المتخلّف ، وقد اجتهد أعضاء المدرسة الحديثة - وفق ما طرحوه من

شعار - الهدم من أجل البناء - كتابة قصّة جديدة ، تعتمد على تقويض الأساليب القديمة ، وابتداع أشكال وأنماط مختلفة ، تنتمي إلى روح الجذّة والحداثة ، وتعبّر بصياغات جديدة - عن جدل وتناقضات الواقع المطروح ، فاخترت قصص الترفيه والإمتاع والتسلية ، ليحل محلّها أخرى ، تهتم بالتنوير ، وتغيير الوعي - ولعلّ المجهود الرئيسي لعملية التحديث في القصّة المصرية القصيرة ، قد وقع على عاتق كاتب موهوب (محمود طاهر لاشين) الذي كان له الدور الملهم في بلورة الملامح الأصلية للقصّة المصرية القصيرة ، كما كان له السبق في غرس البذور الحقيقية ، لتلك الحساسية الفنيّة ، التي أدّت بذلك النوع الأدبي إلى ذلك التطور الذي تتجلى ملامحه الآن .

● محمود طاهر لاشين (١٨٩٤ - ١٩٥٣)

— يعتبر هذا الكاتب بحقّ أحد الرواسخ والعلامات المضيئة في تفجير عناصر الحساسية الفنيّة ، وبلورة صياغة جديدة أصابت روح القصّة المصريّة القصيرة ، فعلى الرغم من الدور الهام الذي لعبه كل من الأخوين عبيد (عيسى ، شحاته) في الاتجاه بالقصّة نحو مسارات أخرى مختلفة إلّا أن « محمود طاهر لاشين » يبقى رائد فن التحديث ، فقد عكست معظم قصصه ، والتي ضمّتها ثلاث مجموعات (سخرية الناي / ١٩٢٦ ، يحكى أن / ١٩٣٠ ، النقاب الطائر / ١٩٤٠) فهماً مدرّباً ووعياً أصيلاً بماهية الرؤية القصصية ، ومعرفة عميقة بالخصائص اللغويّة ، ودور الأداة في خلق وبناء التراكيب ، مع إدراك مبصر لطبيعة علاقات الواقع ، وأثر ذلك كلّ في تشكيل صلب العملية الإبداعية ، فعمد في معظم قصصه إلى التخلص من عيوب القصّ الشائعة ، فاخترت عنده أو كادت تلك المقدمات المطوّلة التي تسهب في الشرح والتحليل ، كما مال أسلوبه إلى الاقتصاد ، وحذف الزوائد اللغويّة التي تفتقر إلى مبرّر فنيّ ، كما أعاد للموضوع القصصي أهميّته ، فانتقلت القصة بذلك الجهد - انتقالات هامة ، وبصفة خاصة فيما يتعلّق بوحدة الرؤية القصصيّة ، والاهتمام بناوحي الصياغة ، والتراكيب ، ومثانة البناء المعماري ، فيتعرّض « صبري حافظ » لأهميّة ذلك الدور الذي قام به طاهر لاشين فيقول (ولا أحسبني مغالياً بقولي أن طاهر لاشين ، كان تشيكوف

مصر في العشرينات ، فقد قام فعلاً ، في تاريخ الاقصوصة المصرية ، بنفس الدور الذي قام به تشيكوف في تاريخ القصة الروسية ، لقد حرّرها من الابتذال والسطحية ، ومن الوقوف عند المظهر السطحي أو الوعظي للتناقضات البشرية (٢) كما يرى « يحيى حقي » في كتابه فجر القصة المصرية ، نفس الرأي فيذكر (ولا شك أنك إذا قرأت له - يقصد طاهر لاشين - خرجت بنتيجة واضحة ، وهي أنه أكثر كتابنا القصصيين موهبةً ، وأسلمهم يداً في كتابة القصة ، إذ ترى الفكرة دائماً مسبوكه ، والأداء موقفاً كل التوفيق وروح الدعابة تتجلى في كل المواقف (٣) ولعله يكون مفيداً أن نورد نموذجاً لطريقة القصّ عند « طاهر لاشين » يتضح فيها مدى الحرص التقني والإفادة من طبيعة الاستعمالات اللغوية ، ومدى ملائمة إختيارات الألفاظ للعناصر الوصفية ، واستخدام الطاقات المختزنة للغة الإيحائية ، فنجد يبدأ قصة « ماذا يقول الودع » بقوله (إلى يمين الداخل غرفة مهجورة ، يختبئ فيها الليل أثناء النهار وبين أكداس الظلمة المدهمة ، وأنقاض الحوائط المتهدمة يكمن عفريت لبواب قضى كهولته في خدمة المنزل ثم قضى قتيلاً ، وعلى الرغم من انتهاء حياته بهذه المأساة ، ما برح يشعر أن واجبه لم ينته بعد ، وأنّ حتماً عليه أن يستأنفه ، فإذا ما برز الليل وهجّع النّوأم ، مخرج في حذائه الثقيل ، يحمل الكنسة في صحن الدار . . على أنه مجهود ضائع ، ففي ناحية من البيت طاحونة ، مضت عليها عشرات السنين ، ولم تسمع لها جعجعة ، ولم ير أحد لها طحناً ، فاستوطنها نفر من الجنّ بين ذكر وانثى ، ولهم صبية وصغار ، وأغلب الظن أن صغار الجن قد أخذوا عن صغار الإنس « الزئيط » وسوء الحال ، فهم يخرجون يقطعون بأقدامهم حوله ، ويرجمونه بالأحجار (٤) .

اتجاهات أخرى جديدة

● يحيى حقي وصيغة للتوازن

— استمرّت اتجاهات التحديث لتصبّ في مسارات أخرى متنوّعة وراحت تشعّ بألق يشي بفتوحات تضيء الأفق البعيد لمستقبل القصة المصرية القصيرة ، فجاء « يحيى حقي » - من أعضاء المدرسة الحديثة - من بعد طاهر لاشين ، ليحفر

في نفس الاتجاه ، ويطوّر في شكل ومضمون الروح العام للقصّة القصيرة ، فقدّم إضافات ، وإن كانت محدودة التأثير لكنّها قويّة ، فقد استطاع أن يخط صيغة متوازنة لعناصر الإبداع ، ألزم نفسه بحدودها النظرية في تطبيقات فنيّة رائعة ، خرجت بها مجموعات القصصية المختلفة (دماء وطن / ١٩٥٥ ، أم العواجز / ١٩٥٥ ، عنتر وجوليت / ١٩٦١) وكان أوّل من دعا في مقالاته إلى تخليص الأدب ممّا قد علق به من عيوب فنيّة أوجزها في مقالة (حاجتنا إلى أسلوب جديد)^(٥) الذي نادى فيه باعتناق التحديد والحتمية والعمق بدلاً عن الميوعة والسطحية ، اللذين اعتبرهما من أشدّ الآفات الفنيّة التي تصيب العمل الأدبي .

— ولقد انتهج « يحيى حقي » في كتاباته أسلوباً متوازناً ، يجمع بين ما دعا إليه من تحديد وحتمية وعمق ، كما يفيض بحبّ غامر للأشياء ، وتعاطف أصيل ، ونزعة محبة إلى الدعابة والسخرية ، وعلى الرغم من بداياته المبكّرة في مجال الإبداع (١٩٢٦) إلّا أنه استطاع أن يقدم إنجازات متواصلة في صلب عملية التحديث ، فكان من الرواد الأوائل للاتجاه التعبيري في الكتابة ، الذي تغلغل بعد ذلك وانتشر حتى أصبح سمة مميزة للكتابات الجديدة — ذلك المذهب التعبيري الذي طرّقه « يحيى حقي » على استحياء ، ثم استغرق من بعده معظم كتابات « يوسف الشاروني » .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

● جيل الوسط ورياح التجديد في الخمسينات

— يعتبر « يوسف الشاروني » — أحد الأضلاع المؤثّرة في مثلث جيل الوسط ، حلقة الاتصال التالية بين عصرين ، فقد مهّد بكتابات المبكّرة (١٩٤٦) لظهور تيار جديد ، راح يعمقه ويطوّر فيه حتى أصبح علامة يؤرّخ بها ميلاد أسلوب في الكتابة ، امتدّ أثره ليشمل بعد ذلك كتابات جيل كامل — الستينات — وقد التزم يوسف الشاروني منذ بداياته في مجموعته الأولى « العشاق الخمسة / ١٩٥٤ » بطرائق تكنيكية محدّدة ، تنتهج منهاجاً تعبيرياً في الكتابة ، معبراً في ذلك عن روح القلق والاغتراب ، كما عالج مشاكل الاحباط الفردي والجماعي ، فكان مفجراً لثورة في طرائق التعبير والكتابة ، ولا شك في الأهمية الكبيرة للدور المؤثر الذي اضطلع به يوسف الشاروني في طرح طرائق وأساليب جديدة ، فتحت للقصّة

القصيرة منافذ للتعبير لم تكن موجودة من قبل ، ولعلّ ذلك قد يعطي تبريراً مناسباً لحجم التأثير الذي تركه يوسف الشاروني على أجيال التمرّد بعد ذلك ، في الوقت الذي لم نجد مثل ذلك التأثير لكاتب أغزر انتاجاً وأكثر موهبةً مثل « يوسف إدريس » ، وقد يكون السبب في ذلك يعود إلى « الامتدادات الكافكاوية » المشتركة التي حاصرت العديد من كتّاب الموجة الجديدة ، كما ساهمت أيضاً في تشكيل الوعي الفني لكاتب مثل « يوسف الشاروني » .

● إدوار الخراط

— استمرّ « ادوار الخراط » منذ منتصف الأربعينات ، يضيف إلى عناصر تلك الثورة التعبيرية التي فجرها يوسف الشاروني ، مع نزوع خاص إلى اتجاها تجريبي سيريالي بدأه منذ محاولاته الأولى في الكتابة « أبونا توما / ١٩٤٤ » من مجموعة حيطان عالية - هذا وقد حاول ادوار الخراط في معظم كتاباته المزاوجة بين الواقعية كاسلوب ، وبين الاتجاه التجريبي في لغة الشكل ، ناسجاً على خيوط تعبيرية سيريالية ، وينطلق إدوار الخراط في معظم قصصه من موقف ثابت ، يعتمد على فكرة تكاد تتكرر دائماً يدور حولها ، وينسج عليها في تنوعات مختلفة (أما الموقف الأساسي الذي ينطلق منه في قصصه هي فكرة الخطيئة وأن كل فعل حر ، أو استمتاع بالحياة يعاقب عليه بعنف وقسوة ، وفي كل قصص « إدوار » توجد عين تجسّد تلك القوّة التي تقوم بالعقاب ، عين متعالية تحيل من تراقبه إلى شيء في نظر ذاته)^(٦) ولعلّ تلك النظرة الخارجية التي تحيل الموجودات إلى أشياء ، يمكن أن نجد لها صدى بعد ذلك في أعمال كثيرة - تعكس في مجموعها - نظرة لا مبالية ، تعتمد على تفكيك العناصر المنطقية من نظام تركيبها العادي ، فينبت خيط عبثي لا يلبث أن يرتحل إلى مناطق ذات أبعاد سيريالية .

● يوسف إدريس ، مثلث القمة

— تنبع الأهمية الخاصة لكاتب مثل « يوسف إدريس » الذي يُعتبر قمة مثلث التحديث بالنسبة لجيل الوسط ، ليس لتلك القيمة الخاصة التي نوليها عادةً لمبدعي

التجريب ، وخالقي الأشكال الجديدة - فالقيمة الحقيقية « ليوسف إدريس » تكمن في كونه طرازاً فريداً ، يصعب الاقتداء به. في كتابة القصة ، فهو كاتب عنيف الموهبة يتمتع بسلاسة وقدرة على الحكيم لا حد لها ، يمتد عبر سبل من التدفقات الحية ، شديدة الحيوية والخصوبة ، وظل يعزف على إيقاع عبقرية مصرية صميمة ، فأنتج لنا فرائده في مجموعات « أرخص ليالي / ١٩٥٤ » و « أليس كذلك / ١٩٥٧ » و « البطل / ١٩٥٧ » و « حادثة شرف / ١٩٥٨ » « لغة الآي آي / ١٩٦٥ » « آخر الدنيا / ١٩٦١ » « العسكري الأسود / ١٩٦٢ » « بيت من لحم / ١٩٦٨ » و « أقتلها / ١٩٨٢ » هذا وقد أخطأ النقاد بمحاولة تصنيف أعمال يوسف إدريس ، وترتيبها في « خانات » مختلفة من مدارس الواقعية ، فقد انتهج منذ أعماله الأولى واقعيات مختلفة « من طبيعية ، نقدية رمزية . . الخ » لذلك فقد عبر يوسف إدريس في تدفقات إبداعية عن تناقضات الوعي في مجتمع متخلف ، تاركاً العنان لطبيعة اختياراته اللغوية ، فتميزت تعبيراته بالبساطة التي تقترب حد الاستخدام اليومي ، وبقي بعيداً عن التقيد بمواصفات محدّدة في الصياغة تعوق حركة التعبير ، وحرية التوتر ، كما أثر استخدام شكل الحكيم التقليدي مع ميل - طبعي - إلى المبالغة والتحريف ، وقد حاول في بعض قصصه (عصفور السلك) (المرتبة المقعرة)^(٧) طرق أساليب مختلفة للتعبير ، معتمداً شكل القصة القصيرة جداً ، التي سادت عند معظم كتاب الاتجاهات الجديدة بعد ذلك .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

● لغة التمرد وأدب الستينات

— اذنت فترة الستينات بتحوّل هام أصاب طرائق الكتابة ، فتفجّرت الأشكال الجديدة لتفصح عن روح الرفض السائدة ، التي حاولت أن تزيح عن طريقها كافة الأشكال التي تعوق حركة التعبير ، فاجتمعت وفقاً لذلك مناهج وطرائق مختلفة في الكتابة ، شكلت في مجموعها ما عُرف بعد ذلك بأدب الستينات أو « أدب الموجة الجديدة » ، وكما كان لتلك الاتجاهات الجديدة مؤيدوها ، فقد وجدت من عارضها بضراوة ، فقالت عنهم « سهير القلماوي »^(٨) بلغة اتهام جازمة إنهم جيل لا يقرأ ، بل اهتمتهم بأنهم لا يعرفون من أدبهم العربي شيئاً يذكر ، وقارنت بينهم وبين جماعات « الهيبز » في أوروبا ، وأوضحت أنهم - الهيبز -

أكثر معرفة بتاريخهم الثقافي، وعلى الرغم من ذلك كله ، فقد استطاع قصاصو هذا الجيل أن يقدّموا إسهاماتهم الرائعة ، وأن يدفعوا بالدم في شرايين القصة المصرية القصيرة ، كما عرفوا كيف يزيجون صداً القشور ، وينفذوا إلى تلك الحقائق البسيطة ، التي دمغتها الشعارات ، فكشفوا زيف الواقع ، وصدع البناء ، وكانت معظم كتاباتهم تاريخاً للهزيمة قبل أن تحدث بسنوات .

— لقد شكّل جيل الستينات الحركة الثالثة الفاعلة في إيقاع تحديث القصة المصرية القصيرة ، ساعدهم في ذلك رؤية واضحة لطبيعة تناقضات الواقع ، إضافة إلى بحثهم المستمر للعثور على صيغة ملائمة ، تستجيب للتحديات السلفية التقليدية ، التي كانت لها دعائمها المستقرة ، متمثلة في أنماط وقوالب وأشكال جاهزة للكتابة ، وكان « محمد حافظ رجب » أوّل من أشعل الحرائق في المسالك القديمة ، فبعد مجموعته الأولى « غرباء » نلمح تمرّداً صريحاً ، بلغ حدّ الثورة على كافة أشكال الكتابة التقليدية ، واعتمد طرائقه الخاصة في الكتابة ، تجاوز فيها الأنماط السائدة ، والأشكال المألوفة ، كما نهج طريقاً « سيرالياً » تبلور متكاملًا في مجموعتيه « الكرة ورأس الرجل »^(٩) و « كائنات برّاد الشاي المغلي »^(١٠) ، وقد عبّر « محمد حافظ رجب » عن طبيعة ذلك التمرد العارم ، والرغبة في التواجد باصرار ، رغم كل الكوابح التي يفرضها نظام مستقر ، فأطلق صيحاته في وجه كل ما يحاول تكيله ويمنع من تواجده ، ويحدّ من قدراته (صاحب الصعلوك : يا أهل المدينة ، معي مجموعة قصص صالحة للطبع ، أبحث عن مظلة ، وتذكّرة ترام ، وأخرى للسينما ، لكنني لم أعرّض على المظلة بعد . . . بالأمس صحتُ : يا كبار . . يا أساتذة إننا كبار ، وأساتذة أيضاً ، إفسحوا الطريق ، لكنهم سدّوا الطريق في وجهي ، وأنا لم أقل كلماتي بالعبث ، قالوا : إنّها فقط حبر فوق نشافة ، والحقيقة اننا نكتب ما لم يكتبه أحد قبلنا ، لم يكتشف أحد الكنز الذي اكتشفناه ، ولم يروا بريق الماس الذي رأيناه)^(١١) وبهذه الصرخة العالية تجمّعت نذر جديدة للتمرد ، كما استمر الانتاج الجديد يفصح عن ملامحه الحقيقية ، وتبين سماته الواضحة (فهو إنتاج لا يعبر في سلبه عن الأزمة العامة في الفكر ، بقدر ما يعبر عن تفجير هذه الأزمة ، والبحث عن منفذ للإفلات من محاولات الاحتضان الخائقة ، وارتداد آفاق جديدة)^(١٢)

— وصار هؤلاء الكتّاب يرسمون بجرأة متناهية أبجديتهم الجديدة ، دون رتوش أو أصباغ تحدّد مسار حركتهم ، فراحوا يطوّرون في لغة الشكل ، كما أخذوا في ارتياد مناطق أخرى جديدة ، تتعد عن مواصفات واقعية الخمسينيات الضيقة — فاتسعت مساحات التجريب ، في محاولات دائبة لرصد صور التحوّلات التي أصابت حركة المجتمع ، ومن وسط ذلك كلّ بزغت أسماء لامعة ، استطاعت أن تضيف عناصر ذات تأثير فعال إلى عملية التحديث في واقع القصة المصرية القصيرة .

— فانفرد « ابراهيم أصلان » بطريقة خاصة في الكتابة صاغ بها معظم أعماله ، فمن ناحية البناء المعماري عمد إلى التركيز والتلخيص الشديدين ، كما مال إلى التقشّف البالغ في لغة الحوار ، واعتمد منهجاً خاصاً ، ينزع إلى النظرة المحايدة للأحداث ، تلك التي تكفي بمجرد الوصف البارد ، وتلجأ إلى النقاط الجزئيات الصغيرة ، هذا وقد حاول في معظم قصصه أن يصوّر حالات العزلة والفقد والاغتراب ، والرغبة المحمومة أيضاً في التواصل ، أنظر « البحث عن عنوان ، الملهي القديم ، الرغبة في البكاء ، التحرر من العطش ، في جوار رجل ضريح » (١٣) غير أننا نستطيع أن نلمح في مراحل الأخيرة — خاصة بعد كتابته للرواية — تغيّرات كيفية في استعمالاته اللغوية ، التي بدأ يتحرّر فيها من تلك الصيغة التي ألفناها ، وصار الأسلوب عنده أكثر حيوية وانفعالية ، أنظر « جلاب صغير أخضر — الدوحة ، نوفمبر ١٩٨٢ » « مأساة الفحم ، إبداع فبراير ١٩٨٣ » و « حفنة نور ، الدوحة — يونيو ١٩٨٣ » .

— وكان من أبرز طلائع الذين ساهموا في بلورة صياغة جديدة للقصة المصرية القصيرة ، الكاتب « يحيى الطاهر عبد الله » فقد استطاع ، لصلته الحميمية بالتراث ، أن يخلق لنا منظومات فنية بالغة الروعة والأصالة ، مستفيداً في ذلك بعناصر التراث الشعبي ، وقدرته اللغوية الفائقة ، والصياغات التي تفرز لفظاً اسطورياً ، تلك التي يلتحم فيها الشعر بالبناء القصصي ، إلى الحدّ الذي يمكننا فيه من تصوير بعض القصص على أنها عوالم شعرية ذات مذاق قصصي .

— أمّا « محمد البساطي » فقد بدأ كتابة القصة القصيرة سنة ١٩٦١ ، متأثراً بكتّاب جيل الوسط — الخمسينيات — في كتاباته الواقعية ، ويمكن ملاحظة تلك

التأثرات - بصفة خاصة - في مجموعته الأولى « الكبار والصغار ١٩٦٧ » والتي يتمثل فيها شكل وخصائص البدايات : الحكبة ، الحكاية المثيرة ، وشكل النهايات المفاجئة ، ثم بعد ذلك تتم الانتقال الثانية - باقتدار محسوب ، فينتقل البساطي إلى توليفات فنية راقية ، تشي بقدرة عالية ، فيكتب « حديث من الطابق الثالث »^(١٤) ذروة أعماله الابداعية ، والتي تجمع إسهاماته الحقيقية في مجال القصة القصيرة ، ويحرص « محمد البساطي » على استخدام أكثر من « تكنيك » في صياغة وبلورة عالمه القصصي ، ربما لتنوع ذلك العالم - وتعدد البيئات والأنماط البشرية التي يكتب عنها ، فغالبية قصصه تدور وسط الريف ، أو بين المدن ، وعلى أطراف الصحراء ، كما لا يقتصر في أعماله على تحليل شريحة بعينها ، فيختار نماذجه من بين فئات متعددة : طلبة ، مدرسون في الريف ، عربجية ، لاعبو سيرك ، بهلوانات ، ممثلون ، غجر وافدون ، أفندية ، معممون ، صيادون .. الخ ، فاستطاع أن يقدم لنا نماذج متعددة تستحق الدراسة ، كما ساعده ذلك على اكتساب طرائق تعبير متعددة أضافت إلى روح التحديث في القصة المصرية القصيرة ، إضافات لا يمكن التقليل من شأنها .

عبد التحديث وجيل السبعينات

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- وكان لا بد في ظل ظروف مختلفة عن تلك التي هيأت لظهور جيل الستينات ، أن يطلع جيل آخر له حساسيته الخاصة ، التي تستمد جذورها من واقع شكل التغيرات - الزلازل - والتي أصابت بنية المجتمع خلال السنوات القليلة الماضية ، وفي فترة السبعينات ، تلك التي تميزت بحلقات مستمرة من التدمير المنظم ، الذي أذن بمجموعة من الانهيارات على كافة المستويات والأصعدة ، على أنه لا يمكن لأيّ دارس أن يغفل عمق الأصرة التي تربط بين إبداعات جيل السبعينات ، وتلك الانجازات الهائلة التي حققها جيل الستينات في تطوير أدوات القصة القصيرة ، حتى أنه يمكن القول بأن تجديدهم لم تكن تتأني لولا تلك الأرض الصلبة ، التي مهّدها لهم جيل الستينات بأعمال أحدثت - انقلاباً - في روح الفن القصصي ، وتحمل جيل السبعينات عبء التطوير والإضافة ، كما حاول أيضاً أن تكون له حساسيته الخاصة ، تلك التي توازن بين مراعاة خوض التجريب ، وخلق

الأشكال الجديدة ، مع النظر بعين الاهتمام إلى دائرة التلقّي .

— إن عبء التحديث الواقع على عاتق جيل السبعينات ، لا يمكن أن يقلّ في أهميته عن ذلك العبء الذي قام به كُتّاب جيل الستينات ، في التمرد على الأشكال والسعي الدائب نحو بلورة صيغة جديدة ، تقدر على احتواء العناصر المتضاربة لشكل المجتمع ، الذي يطرح تناقضاته بعنف وقسوة بالغين ، يضاف إلى ذلك أن مشكلة التلقّي ما تزال تطرح نفسها بإلحاح ، ومشاكل التوصيل لم تنزل في حاجة إلى حلول فنيّة ، لن نستطيع الإجابة عنها سوى بفعل الكتابة ، وفق مفاهيم التحديث وارتداد مساحات مختلفة للتجريب .

— ولعلّ روح الاغتراب التي سيطرت على معظم أعمال قصاصي جيل الستينات ، ترجع بالدرجة الأولى إلى غياب المثقف عن القيام بدور حقيقي في عملية التغيير ، كما ترجع أيضاً إلى ذلك التناقض الحاد بين الشعار المطروح ، والفعل الثوري الذي أصبح - طول الوقت - أسيراً للشعار المزيف ، لذلك فإن معرفة أرض الواقع والمناخ الذي هيّا لظهور جيل السبعينات أمر بالغ الأهمية ، طالما أن لفعاليات الواقع أثراً هاماً في تطوير أشكال القصّة القصيرة . وكذلك فإن تحديد المرجع الاجتماعي لهؤلاء الكُتّاب أمر بالغ الأهمية للتعرف على حركة المتغيّرات ، وطبيعة التناقضات التي ساهمت في تشكيل الوعي الفردي والجماعي لهؤلاء الأدباء ، فكانت حقبة السبعينات هي (حقبة هزيمة الأمال الكبيرة ، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة ، واختراق الهزيمة بنصر مجيد ، ولكنه مؤقت ومعلّق ، ثم اقتحام القيم الاستهلاكية والطفيليّة ، واستيلاء فئة « الكومبرادور » على منهج الانفتاح الذي كان قدّم ويعاد تقديمه الآن على أسس مختلفة : الإنتاجية وتوطين التكنولوجيا ، وسيادة الإعلام - والعمل الاجتماعي أساساً - المقتن - والموجّه إلى قنوات مخطّط لها ومتضادة مع المحاور الاجتماعية في الحقبة السابقة ، في حين بهتت مثلاً كلمة « الاشتراكية » ومفهومها . أيّا كان هذا المفهوم على أيّ حال (وتعدّلت عدّة مرّات حتى أوشكت في نهاية العقد أن تصبح سيئة السمعة) وتمكّن البيروقراطية ، وهي حقبة خروج المثقفين المصريين أولاً ، ثم قطاعات هامة من « العمالة » المصرية حتى غلب عليها توصيف « سلعة التصدير » وهي حقبة أزمة الهوية المصرية ، وتجدّد البحث عن مقوماتها - وهي أزمة حقيقيّة ومبرّرة في النهاية - بغض النظر عن جانب ما من

الافتعال والتداخل المخطط المفترض ، وهي حقبة تضخم الغيبيات ، واللواذ بمقولات متوهمة عن الماضي ، وعن السلفية النموذجية ، شديدة السذاجة ، وشديدة التدمير ، وهي حقبة استشرأب التضخم ، وتفشّي الغلاء الساحق ، وتورّم الثروات المشبوهة^(١٥) ، وفي وسط ذلك المناخ ، وهذه الظروف العامة - طلع جيل السبعينات ليواجه مجموعة لا حصر لها من التحديات ، فكانت الاستجابات الإبداعية جزءاً من المواجهة ، فلم يحترقوا داخل أفران السلبية والعجز واللامبالاة ، وكافة أشكال القهر اليومية - فتجلّت إبداعاتهم في محاولات متعدّدة لاكتشاف الظاهرة ، ومدّ معابر جديدة - في المناطق الأهلة - لمصافحة الواقفين في الجهة الأخرى ، بحثاً عن العناصر المشتركة ، بينهم ، وبين هؤلاء الذين - ابتعدوا - في زحمة الاكتشاف ، وحى التجريب والبحث عن أشكال جديدة ، إن العبء الذي يقع على جيل السبعينات بعد أن استقرّت نسبياً حى التجريب ، أن يحاولوا بقصصهم خلق لغة جديدة للتواصل ، لا تهمل دائرة التلقّي ، كما يفيدوا من آخر إنجازات القصّ ، مع رصد ملامح ذلك الواقع الذي أفرزت تلك الظاهرة ، والوعي العميق بجوهر تناقضاته ، حتى لا تنوه القصة في إشكالات أخرى صوريّة .

— لقد تألّقت ، أثناء حقبة السبعينات ، في سماء القصة المصرية القصيرة أسماء متعدّدة ، استطاعت أن تقدّم إبداعات رائعة تكمل بها علامات التحديث ، وتساهم - بدأب - في ترسيخ ملامح قصة مصرية على أرض الحساسية الجديدة ، فكان (محمد المخزنجي ، يوسف أبوريّه ، محمود الورداني ، إبراهيم عبد المجيد ، محسن يونس ، سحر توفيق ، محمد عيسى ، جار النبي الحلّو ، أحمد النشار ، سهام بيّومي ، أحمد والي ، قاسم مسعد عليوه ، محمد المنسي قنديل . . وآخرون)

محمد المخزنجي (وحلم البلاد البعيدة)

— التمرّد علامة اكتشاف جديدة ، وإرهاص بنزع ما قبل الميلاد ، والحلم لغة الثورة ، فبالحلم تتشكّل الأشياء الأولى ، صنوا الحقيقة ، فيصبح طائر الوهم ،

واقعا من لحم ودم ، وتصبح الحرية اسطورة ولغة تبحث لها عن شكل ، ويكون التحقق لازماً بالرفض والتمرد ، حتى تبين ملامح الوجه الآخر للحلم ، الثورة ، فلا يكون ذلك إلا بالتمرد والخروج عن نمط الأشكال القديمة ، حتى يمكن لطائر الفعل أن يصبح طوع اليد ، والأشياء المستحيلة طوع الإمكان .

— لقد استطاع القاص « محمد المخزنجي » عبر تمارين إبداعية أن يصل إلى صيغة ملائمة ، توازنت فيها العناصر الفنية ، كما تميّزت بقدرة على الرهافة والقدرة على التحليل مع تعدّد خصب ، وتنوّع في مستويات الأداء ، كما لم تنقصه الجرأة ، فاستجاب لإشكالات التلقّي ، وأوجد حلولاً متقدّمة لقضية التوصيل .

— وعلى الرغم من الثبات « التكنيكي » الذي يمكن أن نلاحظه في قصصه الأولى ، وتذبذبه في محاولات التملّص من سيطرة اسلوبية - إدرسيّة - تكاد أن تستحوذ على طريقته في التعبير ، إلا أنه استطاع أن يخلص - في بحثه الدؤوب - إلى صياغة اكتشاف فني ، تبلورت فيه كافة خصائصه الفنيّة ، حيث استطاع أن يقيم نقطة ارتكاز ، ساهمت في تعميق عناصر الاتزان ، فاتجهت القصّة عنده دوماً إلى التلخيص ، ومالت إلى الاقتصاد الشديد ، حتى توصّل إلى اكتشاف شكل مؤثّر ، أطلق عليه « قصص قصيرة جداً » لا يزيد عدد كلماتها - أحياناً - عن مائة كلمة ، فاستطاع أن يطرق مساحات جديدة للتجريب ، كما استمرّ في محاولاته للاقترب من دائرة التلقّي - ذلك الذي أهملته القصّة زمناً - في معاناتها للبحث عن أشكال وطرائق جديدة للتعبير .

— والمخزنجي في معظم قصصه - خاصة القصيرة جداً - شديد الاهتمام بإحداث حالة ، وخلق دقات شديدة التأثير ، يبين فيها قصد التوجهات - أحياناً - في تلك النهايات التي تحاول تعرية الرمز بشدّة ، كما يلجأ إلى إحداث نوع من الاستبدالات اللغويّة ، ومحاولة خلق استعمالات مختلفة للأداة ، مما يعطي أقصى طاقة تعبيرية ممكنة ، فينزح إلى ترتيب الكلمات والألفاظ ، عن طريق التقديم والتأخير ، وتبديل مواقع الأفعال ممّا يترتب عليه تغيير شكل الجملة القصصية ، فتمتلئ بتوترات اللحظة ، وحيوية التصوير ، وفي قصة « سفر الشجر » إدراك حدسي يرصد تداعيات الخلل وصور ما قبل السقوط ، والقصّة بناء محكم تتوالى فيه العلامات والإشارات المكثفة ، فتبدو الأحداث وكأنها طقوس كونية تهيمن على

طبيعة الجو العام ، وتضفي روحاً مستغرقة تسيطر على قصد التوجّه . ويتلاحق فيض الصور ، وتتجمّع باستمرار ، لتستدعي حالات مختلفة ، تعكس علامات تشي شيء كأنه النهاية ، ويمتلئ الحدث بطاقات دلالية مختلفة ، تؤكد على الأجواء المصاحبة ، كما تحتشد بفعاليات التعبير (كاقتراع الظفر من اللحم رأيت الشجر ينتزع جذوره من مغاصها في الأرض وهي تنثن خارجة من البحر تاركة ضفاف النهر ، هاجرة الحقول مخلّقة بأماكنها حقراً موحشة) .

— وفي تلك القصة - سفر الشجر - تتجمّع جملة خصائص فنيّة ، تعكس درجة من الرهافة ، وقدرة عالية مع التعامل الفني ، وطرائق المعالجة القصصية ، فتتميز بانضباط لغوي محكم ، تتزاحم فيه المراثيات ، تولد من رحم الواقع ، مليئة بالعناصر الرمزية ، يصاحبها حسّ اسطوري مشبع ، كما يصل فيها الإدراك - بالحدس - ذروته ، دون افتعال لأي صياغة مسبقة ، على الرغم من متانة التراكيب ، وعلى الرغم من إحكام البناء في قصّة « سفر الشجر » إلا أنه بناء مهياً دائماً لتقبّل أعقد اللحظات استعصاء على التعبير ، وتطويرها لخدمة الشكل القصصي - فتتخلّى الملامح التقليدية عن سمتها المألوفة ، وتطلّ ملامح جديدة - تبرز حركة الصراع الدائر ، عبر وعي متنام بأساليب القصّ ، والمداخلات المختلفة لتركيب الجملة / الحدث ، فالقصة تعكس حالات ما قبل الانهيار ، يتجسّد ذلك بوضوح وعمق وفنية ، حيث تتابع المراثيات لتؤكد على جسامتها ما سوف يقع ، فالأحداث ينظمها سياق مترابط ، يحيل مواقع الأشياء الراسخة ، إلى مجرد تهاويل غريبة ، حيث تفر الموجودات من تلازمها ، فتسعى لا تعرف إلى أين ، نحو الفرار .

وكما قلنا فإن قصّة (سفر الشجر) تمثّل انتقالاً هامة في شكل التعبير عند « محمد المخزنجي » فتتحدّد فيها - بدقة بالغة - حرّية الاختيارات اللغوية ، التي تمارس دوراً فعالاً في تنمية حركة الإبداع ، وتصوغ - في نفس الوقت - طرائقها الخاصة للتعبير عن جوهر الرؤية الجديدة .

— وفي قصة أخرى « الرشق بالسكين »^(١٦) يبدو ذلك التبديل ، اكتشافاً فعّالاً يطرح طريقة مختلفة ، وحساسية أخرى في مجال تطوير أساليب القصّ ، فالأسلوب ينساب رقيقاً متناغماً مليئاً بالتوترات ، فهامهم الأعداء يحقدون به من كل

مكان ، ولا يجد بدأمن مواجهتهم ، إنه يعرفهم جيداً (فالأعور الذي حاول إيذائي وأنا أصيد القنائف من بين المقابر في ليلة البدر ما زال في المقابر ، والجلف الذي ألقى بي من فوق شجرة التوت وأنا أجمع من ورقها الأخضر لدود الحرير طعماً ، ما زال تحت الشجرة - والولد الشرير الأكبر منى في العمل وفي الجنة - الذي دأب على قهري بالضرب وبسرقة أشيائي ما زال يتربص بي) ولا تكفي المعرفة وحدها لمغالبة الخوف والتغلب على قوى الشر ، فلا بد من الاستعداد لامتلاك لحظة المواجهة ، ولا تسطع تلك اللحظة إلا حين تصبح الحقيقة جزءاً من الفعل ، وعوناً له (ها هو وجه الأعور يترأى لي على الجذع ، أرمي بسكّيني في عينه الأخرى - تُرشق ، فيصير أعمى ، وأنا بذلك أطرب) .

— إن تلك الجزئية - المحسوبة - في إخضاع منطق اللغة العام وفق اتجاه مغاير ، بخلق نوع من الاستبدالات اللغوية ، وتغيير المواقع المعتادة للكلمات والصفات والأفعال ، يؤدي - بلا شك - إلى تنوع في مجالات الأداء ، كما يجلو صدأ تراكمات القديم ، ويضيف تأثيراً شديداً الفاعلية إلى مناطق الحساسية ، ويؤدي إلى مجموعة اكتشافات تدفع بالعمل الفني خطوات متقدمة إلى الأمام - ففي قصة « سفر الشجر » تجليات محسوبة لتلك الاستخدامات ، فتسمو درجات عالية من الوعي الفني ، تطرح أبعاداً خصبة ، يتبدى فيها الرمز شديد السطوع والحيوية ، كما يساهم التكثيف الشعري في إلغاء أي شبهة لمباشرة فنية ، ويمنح العمل الفني لغة خاصة مفعمة بوفرة وغنى الدلالات .

— والدخول إلى عالم « محمد المخزنجي » لن يتم إلا عبر بوابات الرفض والتمرد الذي يسعى دائماً إلى التحرر من قبضة واقع جهم ، شديد القتامة ، ليلتحم بصورة تلخ دائماً - مرسمة - لعالم أكثر إنسانية ، وأقلّ امتهاناً ومهانة ، إنها محاولات دائبة للتملّص من أسر تلك الشبكة الجهنمية ، دقيقة الخيوط ، هذه التي تعطل الحركة وتعوق أي محاولة للفعل الإيجابي ، وقصة « مدينة الاختناق »^(١٧) تصوير ملهم لذلك القهر المصاغ ، فالعالم تسيطر عليه جهامة صلبة ، حيث يبدو أنه لا فكاك من أسر تلك العلاقات الكابوسية (كان ناس هذه المدينة كسمائها ، التي تبدو كخيمة من غبار لا يتحرك ، تحبس تحتها هواء ساخناً مكتوماً ، يكاد أن يزهق الروح)^(١٨) وكما يحدث دائماً من خلال قصص « المخزنجي » تبرز فكرة

النقيض في محاولة لكسر القشرة الخارجية - بالتمرد - عاكساً رغبة عارمة في الخلاص الدائم ، ويتبلور ذلك التوق إلى الحرية والذي يكاد يصل حد الهوس في معظم قصص « المخزنجي » القصيرة ، فيصبح « نيمة » أساسية تصبغ كل ملامح عالمه ، وتميز أغلب أعماله ، وتدخل في نسيج معظم قصصه ، ويصير للحلم دائماً مشروعية خاصة حيث يعكس توقاً إنسانياً إلى التحرر ، والبقاء خارج الأسوار ، فينبت - دائماً - ذلك الحلم ببلاد بعيدة . (بلاد ليس فيها مدارس بائخة ، حولها أسوار خانقة وداخلها يتربص مدرسون غلاظ الوجوه والقلوب . . بلاد لا يفاجأ فيها الانسان بلطمة على الصدغ ترج الدماغ إذا ما شرد يحلم^(١٨) .

- إنه الحلم دائم الحضور ، يتجسد في مجموعة الرؤى الفنية عبر قصص تنتمي إلى مناطق حساسية فنية مختلفة ، تحاول أن تبلور رؤاها الخاصة ، لاكتشاف عناصر أخرى ومسالك جديدة ، تصبّ كلها في مجالات تحديث القصة المصرية القصيرة .



- إن ابتهالات الميلاد / الحياة ، تتصاعد باتجاه ترنيمة دائمة متكررة ، تعكس الوجه المقابل - الانتهاء ، الذي يأخذ أشكالاً وصوراً مختلفة للموت الذي يتمثل دائماً بحضوره القوي في معظم قصص « يوسف أبوريه » القصيرة .

- إنها صورة تعكس في مضمونها العام جدل العلاقة بين نقيضين - إذا ما ابتعدا فسرعان ما يتلاهما في لحظة خاطفة ، ليفرزا ذلك العالم المليء بالطقوس ، والذي يحمل معه عبق أرتام قديمة ، سحيفة القدم ، لتلك الدورات المتعاقبة التي تعنى بتصوير الناحية الأخرى ، والوجه المغاير - في حمأة الالتقاء والانفصال ، عبر جدل لا ينتهي ، يزيح النقاب عن ابتهالات الآتي ، ذلك المقعم بدلالات الخصوبة ، كما يحمل في نفس الوقت - علامات الفناء .

- ونعود إلى قصص الموت / الميلاد ، تلك التي تتمحور حولها مجموعة من التيمات الأساسية ، والتي تحدّد قسماً عالم خاص ، ينفرد به هذا الكاتب ،

فالولع الشديد بتصوير التفاصيل الدقيقة للطقوس المصاحبة لعملية الدفن ، والاهتمام برصد أدق العناصر والجزئيات ، إنما يعكس وجهة نظر مقابلة ، ويعطى دلالات ذات مغزى على عمق الأصرة ، التي تربط النسيج العام للبناء القصصي ، وهيمنة أجواء معينة ، يحرص الكاتب على إبرازها ، تلك التوليفات الفنية التي تجمع بين الأضداد ، وتظهر من خلال المفارقة مبدأ التغيّر الذي يجمع المتناقضات في وحدة واحدة ، فيلتئم المتفرّق ، وتتجاوز العناصر لتخلق « بانوراما » كاملة ، لعوالم متنوعة يصوّرها الكاتب بحرفية متأنية ، وإذا ما جاز لنا أن نستعين بالعناوين الرئيسية لبعض القصص ، فسوف نفاجأ بذلك الإلحاح الدائم المتكرّر لرصد عوالم الموت / الحياة ، بطقوسها المختلفة (البيت المقبرة)^(١٩) و (ظلّ الموت)^(٢٠) و (الضحى العالي)^(٢١) و (يوم للدود)^(٢٢) (الموت والتجلي)^(٢٣) و (المنسية)^(٢٤) و (الرشع)^(٢٥) و (الضحى والليل)^(٢٦) وفي باقي القصص الأخرى يدخل الموت - أحياناً - ليلتئم والنسيج العام لعناصر الحدث ، فيؤثر فيه ، ويدفعه إلى مسارات أخرى مختلفة ، ويمثّل الموت في معظم قصص « يوسف أبو ريّه » رحلة للكشف ، وغطاء يحجب - دائماً - تجليات المستقبل ، الذي يبين دائماً عبر تخلقات الميلاد .

— وتبادل المفردات حركة توصيف عملية الفقد والانهاء ، بتأن يعكس حرفية اسلوبية ، ومثانة في توزيع رقعة الفقرة والجملّة ، في شكل السياق العام ، كل ذلك يتمّ مع الرجوع إلى روح التراث الرازح ، الراسخ بما يحمله من ترنيمات متوالية للصيغة الثابتة التي لا تتراجع أبداً ، مهما اختلفت صوره وطريقة القصّ وسيطر جو مقبض ، يخلق حالة عامة ، تنسجم العلاقات اللغوية في التعبير عن روحها ، والتأكيد على منطقها العام (وكانت أمي قد قامت تجمع هدوم الخالة ، تعقدها في صرة ، ناولتها لأختي لتذهب بها إلى دارنا . . لما عادت جمعت مع أمي الدجاج الذي تكوّم في ركن مظلم عند الفرن) وفي محاولات الاسترجاع ، حينما يصل الحزن ذروته ، تطفّر الذكريات ، ويتدفق عبر خاص ، ينطلق فجأة من مجموع التراكمات التي يمتلئ بها روح الموروث ، بحضوره القوي ، ليعلن عن نفسه في تنغيمات حارة - عن حالة الرحيل (بقيتُ أنا وأمّي وحدنا مع الخالة التي سترها غطاء من الرأس إلى القدم جَلَسْتُ أنا عند القدم ، وجَلَسْتُ أمّي عند الرأس سائدة خدّها على كفّها . . أغفت قليلاً ثم انتبهت فجأة تنفض « عبّها »

وتستعيز بالله من الشيطان الرجيم ، وطلبتُ مني أن أساعدها في تقليب الجثة خوفاً من الرائحة التي قد تنتشر منها ، رفعتُ الغطاء ، فبان وجهها ، وانكشف فخذها ، قرّبتُ أُمي عينيها من وجه الحالة مدّة طويلة ، بعدها وجدتُ ملامحها قد انكمشتُ ، وانفردتُ من عينيها دموع غزيرة ، وبكت بصوتٍ عالٍ لم تستطع منعه .

— وإلى جانب تراكمات الإرث القديم الخاص بالشعائر الطقسيّة المهيبة المصاحبة لتداعيات الانتهاء / الموت ، تتجاور مجموعة الرؤى المصاحبة لحركة الطقوس ، التي تستحيل في لحظات خاطفة إلى ومضات نورانية ، مبتهله ، تحتمي بالحلم الذي يمنح حق اللجوء الأخير (رأيتني صغيراً جداً بين يدي الله الجالس على عرشه المضيء ، على يساره سور عال تطلّ منه ألسنة اللهب المرعدة ، على يمينه سور عال تطلّ منه أغصان العنب المثقلة بالثمار) .

وتختلط الصور ، حيث تتداخل المراثيات في دوامة من عوالم الصحو والغياب ، وبعين الطفل يعتقد الصغير أن حالته « نائمة » ، وأنها سوف تقوم حين يأتي الصبح ، ولكن تبقى الحقيقة ماثلة (ففي الصبح أحضرَ الرجال المغسلة ، أدخلوها حجرة الكنب ، بعد أن رُفِعَ ، ووَزِعَ في الشارع يقعد عليه المشيعون ، أما النعش ، فقد رُكِنَ أمام الباب ، في جوفه كان اللحف يلمع حريره الأحمر ، وباقه ورد ذابلة تُبَت في المقدّمة عند الرأس) وتتمّ المراسم المعتادة ، فيحضر شيوخ لتلاوة القرآن ، أما النسوة فيوقدنّ النار ، عليها صُفّت أوَانٍ ممتلئة باللحم والبطاطس ، وسائر أنواع الطعام - ويتطوّر إيقاع الحركة / التضاد ، بحضور الوجه الآخر / الابن الذي يبدو أنه لم يحزن كثيراً لفقد الأم (فما كان منه إلا أن سبّهن جميعاً ، وطلب منهن أن يخرسن ، فالميتة هي أمّه وليست أم أحد غيره) .

— وتنتهي دورة الغياب ، حيث يتلاشى الموت في رحم الحياة ، وتلتئم دورة الميلاد ، ليتوهج شوق عارم ، يشقّ المجرى لتفاصيل عالم جديد (في أوّل الليل أشعلنا النار ، وجلسنا بالغرفة التي بآخر الدار ، حين كان يرص الحجارة ، ويمدّ لي يده بالغابة قال النكتة التي أضحككني ، وغطت على تشنجات النسوة المكتومة في حجرة « الكنب » . وفي آخر الليل كنت بين الجدارين المهذومين في انتظارها) وتستمرّ التناقضات بين فعل الموت واتجاه الحركة النقيض ، في علاقة الانتهاء /

بالميلاد ، عاكسة حيوية العلاقة وديمومتها الأبدية - المتعددة الإخصاب والفناء ، والتي لا تسمح للعجلة الكبيرة إلا أن تدور ، ولا تتوقف .

— ومن خلال قصص أخرى مثل (الضحى والليل) تكاد طقوس الموت أن تصبح احتفالاً ، له رموزه الخاصة ، التي تتجلى في ذلك الرصد الدقيق ، والمتابعة المتأنية لتلك التفاصيل المتعلقة بعملية الدفن ، والتحضير له ، حيث يصبح للموت أكثر من حضور ، يعلن عن نفسه دائماً في صور المراسم الماثلة .

ومن داخل ذلك الايقاع الرتيب الذي يصور - بتأن يصل إلى حد الإملال - تداعيات النهاية ، يبرز الجانب الآخر ، النقيض الملازم - ليقوم بدوره / الضد ، فيظهر البعد الثاني لوجه الموت ، ويصبح المغزى عميق الدلالة حين يذهب الرجل « مقيم الشعائر » ومطهر الجسد من أدران الدنيا ، ليسرق بالليل الجثة التي غسلها بالنهار ، ويعتمد الكاتب على صيغة وصفية تمتد إلى أبعد من كونها وصفاً ، تساهم في صناعة جوهر الحدث كما تحدد أبعاده الغائبة (رفع الحجارة أعلى الحفرة ، أثني ظهره « باسم الله الرحمن الرحيم » أشعل ثقاباً ، جرجر الجثة جهة العين ، مدّها بين الجدارين ، لمعت أسنان الفم الذهبية ، خلعها الرجل ، دسّها في جيبه ، تذكر السروال الذي تبرز منه عورته ، فك القماش الشاهي البياض ، طواه مع الجلباب والعمامة . . رفع الجسد على البنية النحيلة ، جرجره للحظة ثم عاود رفعه ، هاهو يسير به تحت الشجر المتشابك ، والعيون المحملقة تكشف في حدقتها الصورة ، والمارد لما يزل على الجسر يلهو) .

— وتكثر صور الموت في قصص « يوسف أبوريّه » ذلك الموت الذي يحتضن في ثناياه - الفعل النقيض لإرهاصات الميلاد ، ويستجيب لترانيم الصحو ، في ابتهالات تتواصل فيها الحلقات ، وتتنافر / كما أن الموت في معظم قصصه ، يكون دائماً موتاً عادياً ، لا مجال فيه لعناصر أخرى خارجة ، فلا يتبدى اسطورياً ، كمثل ذلك الموت الذي نجده عند كاتب مثل (يحيى الطاهر عبد الله) بل إنه موت مشابه ، مهما تعددت صوره ، فالنغمة الأساسية ثابتة ، واضحة متكررة ، ويأتي التناقض أحياناً - ليفرز متغيراً جديداً يضاف إلى صلب الايقاع الثابت .

— تلك هي دوائر وحلقات الموت / الميلاد ، في قصص « يوسف أبوريّه » تعبّر في صراع دائم عن نزاعات لا تتوقف بين قطبين متعارضين ، يؤلفان في علاقة

من الانجذاب والتضاد جوهر الأشياء الكامن وسرّ التحولات المستمرة ، تلك التي تتغلغل دائماً في صلب الحياة .

محمود الورداني (سبعة أجنحة للغربة)

— منذ البدايات الأولى للقاص « محمود الورداني » فإننا نستطيع بسهولة أن نرصد أهم خصائصه الاسلوبية ، والقيمات الرئيسية التي تحدّد شكل تعامله مع المفردات وطبيعة اختياراته اللغوية . تلك التي تنبئ عن خصوصية في طرائق بناء الجمل ، واستخدام التراكيب ، والألفاظ - من ذلك كلّه نلمح قدرة متأنية تتسم بالدقة ، ودرجة عالية من التحديد اللغوي ، تصل في أحيان كثيرة إلى حدّ العنت ، ممّا قد حصر - أحياناً - حجم اختياراته ، فاستمرت الثوابت الاسلوبية القديمة تلحّ علينا في كثير من أعماله المتقدمة ، كما قلصت أيضاً من حرّيته في استكناه طرائق تكنيكية مختلفة ، فبقي - في كثير من قصصه - داخل دائرة ، تعتمد على استجلاب الصور في ثباتها ، مع تفتيت علاقات الواقع ، ورصدها بطريقة آلية ، صارمة ، وولع خاص - مبالغ فيه أحياناً - بالتوقف عند التفاصيل والجزئيات الصغيرة ممّا قد يصبح عبثاً على صُلب الحدث وطريقة تطوره ، وتعكس قصّة « الأشجار عند البحيرة »^(٢٧) طبيعة تلك الاستخدامات ، حيث يصبح في التأكيد على أدق التفاصيل ، نوعاً من المبالغة (سوف يتبدّد الظلام رويداً ، فيما يكون متعينا عليك أن تلتفت إلى أقصى اليمين ، عبر الخطوط الأربعة الداكنة المحفورة على شكل مربع صغير ، وقد بانّت تلك النقوش الصغيرة المكوّنة - مع ذلك من وحدات ثابتة تقريباً ، ولا يحتاج الأمر لإمعانك النظر ، أو هذا ما حدّث معي على وجه الدقة ، وربما يكون ذلك من تكرار ايقاعها الثابت داخل الحيز الضيق للخطوط الأربعة التي أشرت إليها) ، ولعلّه في تلك الاستخدامات ، والتي تفرغ اللغة من دماء الانفعال ، قد استفاد من طريقة سادت اسلوب القصّ في فترة

الستينات « ابراهيم أصلان على وجه الخصوص » غير أنه استطاع تطوير تلك الاستخدامات في صياغات تشي بقدرة خاصة على توظيف علاقات اللغة في تفجير مساحات تعبيرية وفق منطق خاص ، برع الكاتب في تشكيل نظامه (كانت الشمس خفيفة ما تزال ، فيما كانت قطع السحاب البيضاء الصغيرة تتجمع في البعيد ، على أي رحى أشم رائحة البحر التي تهب من هناك ، وأحدق في الرمال التي تنتهي أسفل سلسلة التلال الداكنة الغائمة في الضباب الخفيف المنتشر في المدى) (٢٨)

— إن ذلك « التكنيك » الذي يتبعه الورداني في صوغ قصصه ، قد يعطي أحياناً شبهة التكرار في بعض القصص ، ربما لتشابه الاستخدامات اللغوية ، وحصراً حركة المفردات ، التي تعكس محدودية القاموس اللغوي ، على الرغم من لا محدودية مساحة درجات التعبير التي يتمتع بها الكاتب ، وفي كثير من القصص التي تبدو كلوحة كبيرة متناغمة - تكاد تقابلنا نفس الكلمات ، وتركيبات الجمل ، والفقرات والعبارات ، عاكسة الخصائص الاسلوبية للكاتب ، كما تؤكد على تعميق وتكثيف حالة الاغتراب والفقد ، فنجد كلمات كثيرة مثل (فجر ، كابي ، ليل ، شَبُورَه ، دَاكن ، ضبابي ، أشباح ، غائمة ، باردة ، مظلمة ، غشاوة) تتكرر كثيراً ، حتى لا تكاد تخلو منها أي من قصصه . ويمكن في هذا المجال الاستعانة ببعض الأمثلة ، مثل : (رحى أشاهد أشباح بائعات الخوص المنحنيات بملابسهن السوداء في الضباب الخفيف بجوار الأتوبيسات الحمراء الداكنة) (ولم أكن أعرف ما الشَبُورَة ، وقلت إنَّ الله ولا بد يفتح صناير الشبورة هذه ، لينزل اللون الأبيض) .

(ورحى أرى الناس وهم يختفون في الشَبُورَة ، والأولاد يرتدون ملابسهم الجديدة ، وينفخون في الهواء ليتصاعد الدخان الأبيض) .

(وفوقنا كان الضباب الخفيف البارد يلفّ الرؤوس العارية والطرح السوداء المتطايرة) .

— ومن خلال تلك التكوينات العامة ، تتشكل الملامح الأساسية لذلك العالم ، الذي تحاول معظم القصص أن تطرحه ، فتستعين بتلك المفردات التي تزواج بين حالات مختلفة (المرئي مع اللامرئي) في مزاج مشترك ، فلا تلبث بعد قراءته مرّة أخرى أن تنفذ إلى روح ذلك العالم . ونخترق قشرته الخارجية ، فنفاجأ بذلك العمق الخفي في تجليات راعشة ، تهبط بنا إلى عمق سحيق ، حيث تكمن حقيقة الأشياء ، شفافة ناصعة ، تفصح في ألم قاس عن ذلك الحسّ العارم ، وتشفّ - رغم الحيدة الظاهرة - عن غنائية مرهفة ، فالأبطال الذين نقابلهم ، في معظم القصص ، يتامى أطفال ، يخرجون في المواسم والأعياد ، لزيارة الأب الذي مات ، فتنفجر أنوار البراءة ، من تلك الكوّة المظلمة لسجن عميق (قالت : ان الجنة جميلة ، وفيهاخيول بيضاء ، وبحار كالأسكندرية وملاعب كرة وسيوف ومرّبي وعندما تفكّر في أي شيء ، فإن الله يرسله إليك . وعندما نموت فإننا نذهب إليها ، ونعيش مع بابا مرّة أخرى) (٢٩) .

ورغم تلك الاختيارات التي تضيء مسارات أخرى للتعبير ، إلّا أنها اختيارات مشروطة بذلك الحرص التقني ، الذي حدّد طريقة الكاتب ، ومدى وعيه ، ودرجة انحرافه عن لغته المعيارية ، فعلى سبيل المثال لا يستعمل الكاتب من الأفعال الدالة على الشروع إلّا على اثنين فقط (جعل ، راح) حيث يصبحان لازمة كثيراً ما تتكرّر ، مما يؤكد الطبيعة النمطية في التعامل اللغوي بين القاص ومفرداته - تلك التي حدّت - وبدرجة كبيرة ، منذ البداية طريقته في القصّ ، ففي قصة واحدة - مثلاً - (المواسم) تقابلنا تلك النماذج المتكرّرة ، والتي تعكس ثباتاً في حركة دوران المفردات ، ودرجة من الحرص ، على حصر وتحديد القاموس اللغوي .

(جعلنا نسير بين الشواهد ، ووسط الناس الذين جلسوا كل جماعة حول واحد فقط من هذه الشواهد)

(جعلت أسمع الناس الذين يقولون الرحمة)

(جعلت أقرأ الفاتحة أمام الشاهد الآخر)

(جعلت أنظر إلى وجهها الأحمر الصغير)

(رحت أشاهد أشباح بائعات الخوص المنحنيات بملابسهن السوداء)

(رحت أشم رائحة التراب القويّة)

(رحت أرى الناس ، وهم يخفون في الشبورة)

— وعلى الرغم من تلك الخاصية الاسلوبيّة ، التي حدّت من حركة الايقاع العام في بعض القصص ، إلّا أنّها قد ساهمت في بلورة صياغات متكاملة ، تمكّنت من استقطاب عناصر أخرى فعّالة ، شاركت التفاصيل الصغيرة ، والقدرة على التقاطها في إضفاء توهجات تعبيرية مختلفة « أنظر جسم بارد صغير - مطبوعات القاهرة ، العدد الثاني » .

— وإذا كانت قصة « الأشجار عند البحيرة » تمثل ذروة ذلك التكنيك ، الذي يعتمد على التقاط التفاصيل الدقيقة ، الوصف المحايد ، التكنيف والتركيب إلى درجة تستحيل فيها العلاقات بين الأشياء إلى الغاز ، وتغيم الصور في ضبابيّة جاثمة ، بعد ذلك تظهر درجات من الوضوح ، وينقشع بعض ذلك التجهيل ، ويستمر الكاتب في محاولاته للخروج من ربة غمط متكرّر ، فتراوحت عنده درجات من السطوح تشي بانتقالات جديدة في حلقات الوعي الفني ، كما توازنت أيضاً العناصر القصصية ، مما فتح أمامه طاقات تعبيرية واضحة (كنت أصرخ ، وأمدّ ذراعي إلى الأمام ، ويغيم الحاجز الخشبي المتآكل أمام عيني ، ويكون بإمكانني أن أرى دوائر الشمس الصغيرة النافذة من الثقوب^(٣٠)) .

— واستمرت تلك التحوّلات تأخذ أشكالاً مختلفة ، غير أنّها أظهرت العديد من المتغيّرات التي أصابت اسلوب الكاتب وطريقته في التعبير ، فقد جنح إلى نوع من الوضوح ، كمتاورت تلك المعميات والرموز الشاحبة . . وتبدّت طاقات اللغة في تنويعات مختلفة ، وتراجعت قصديّة لغوية ، فتدفّق خيط التعبير ، وراحت دماء الانفعال تسري في البناء القصصي ، فتمنحه حيوية من نوع آخر . وربّما كان « للتكنيك » وطريقة بناء الجملة عند « محمود الورداني » أثره في إضفاء غلالة من نسيج ، تجمع خيوط مختلفة ، يشفّ في بعض الأحيان ، ليكشف عن جوهر

الخلل ، وحالة الاغتراب الشديدة ، والإحباط الممعن ، كما تتكاثر تلك الغلالة - في أحيان أخرى كثيرة - حتى تكاد تطمس الملامح الأساسية لصلب الحدث ، الذي يغيب وراء تراكيب موعلة في التباعد والإغراب . . وقصة « الصرخة »^(٣١) نموذج يفصح عن ذلك التداخل ، وتأرجح الكاتب بين طريقتين ، يحاول في كليهما خلق علاقات متوازنة ، تتفاوت فيها درجات من الوضوح والتجهيل ، فعلى الرغم من شكل الإبهام المتعمد الواقع على شخوص هذه القصة ، إلا أن ذلك لم يخلّ بإمكانيات متعدّدة للإفصاح ، فيمكننا رغم شحوب العلاقات ، إدراك أن ثمة جرائم تُرتكب ، وضحايا يروحون ، ويقوم ذلك كلّ على عدّة مستويات ، تعكس طبيعة ما يحدث في الداخل ، وما يقابله في الخارج ، تلك العلاقة التي تتبدى في مجموعة من الصور تنسجم مع روح الإيقاع العام الذي يغلف أجواء القصة (في الخارج كانت جثته عارية ، والبطن منتفخة ، نتنة ، متأهبة للانفجار ، حيث تخرج الأحشاء المتفحمة ، المتجمّعة في الصقيع والصحف) ، ونحن في القصة لا ندري سبباً لوجود هذه الجثة التي يتضح من الوصف أنه قد مُثل بها ، ولكن التقابل - على نفس المستوى - قد يمنح العديد من الاحتمالات ، فيتدفق خيط الحدث بدلالات مختلفة ، متنوعة ، فوجود الجثة المشوّهة في الخارج ، يقابله فعل آخر ينبيء في علاقة - غائمة أيضاً - عن قهر بالغ الضراوة تمارسه عجوز مدربة مع بنت صغيرة (كانت تتحسّس بيد تعرف طريقها جيداً ، وتقبض على كف البنت ، إذ ينفرج الثوب ، ويسقط عن النهدين الصغيرين المستديرين ، تتحسّس بوجهها الشفتين ، وتكون رائحة أنفاسها في أنف البنت قدرة ، والصوت الذي يخرج من فمها عالياً ومزعجاً) .

— ويواصل الكاتب محاولاته في صوغ طرائق مختلفة ، لاقتفاء أثر اللحظات الهاربة ، فينزح إلى شكل « الكادر السينمائي » في (بعد أن يتوقف المطر)^(٣٢) ، فالقضية عبارة عن لوحة تكاد تتحدّد فيها مجالات الحركة ، كما تنحصر مفردات الصورة في عناصر محسوبة بدقّة ، فيثبت « الكادر » على ولد ممسكاً ببرتقالة - في ضوء الفجر الخفيف - وتتجاوب علاقة واهنة بين تلك الأشياء ، والحصان - رمز

دال - الذي يتدفق بالصهيل ، ويضرب بالخوافر أسفلت الشارع المغسول ، إثر قطرات المطر (كان حصاناً داكناً يطير بالفعل ، وكان شبحه يخترق الفضاء البارد الواسع ، وحيداً وسط الشارع ، لا تكاد حوافره تلمس الأرض المنحدرة ، وقد تطايرت معرفته في الريح) إنه تواق للخلاص ، يلح دائماً في صور وأشكال مختلفة ، يتعدى حدود الحلم إلى تخوم المستحيل .

— وفي مسار التطور الإبداعي ، تذوب قصيدة لغوية ، كما يخفي ذلك العنّت الواضح في التدقيق واختيار شكل الجملة على نحو - لا يسمح إلا بالتطور في اتجاه واحد - يظهر ذلك واضحاً في قصة « ولد و بنت » التي تخلى الكاتب - لحظة كتابتها - عن سابق طريقتيه في الكتابة ، كما انتهج اسلوباً شديد البساطة والوضوح ، يتسم بقدر كبير من الإفصاح والإبانة ، غير أن ذلك قد تمّ عبر - قفزة اسلوبية - ربما كانت تحتاج إلى إمعان أكثر ، يفيد من طرائق القصّ السابقة التي أتقنها الكاتب والتزم بها ، والقصة تستخدم من المفردات ما يتناسب وشكل الحكاية البسيط ، تلك التي تدور حول - مشروع علاقة بين ولد و بنت - لا يكتمل ، وفي القصّة متغيّرات جديدة لم نعهدها في أعمال الكاتب السابقة فلم تعد هناك تلك الحياديّة القاسية التي اختفت وراء مشاعر مختلفة ، كما نستطيع أن نلمس نوعاً من التعاطف الخفي ، وتغيب العلامات المميزة لأغلب أعمال الكاتب السابقة (الضبابية ، التعتيم ، طبيعة العلاقات الغائمة بين الشخصيات والأحداث . . . الخ) لتسطع تدفقات من السيولة في اختيار المفردات ، وانتقاء لغة التعبير ، كما يتوارى إلى حد ما ذلك التواجد الملوس للعين الراصدة (لمحتها عيناه آتية من بعيد ، كان قد قرّر أن يكون طبيعياً إلى أقصى حد . كان يفكر فيما يقوله لها ، ثم قال إنه يجب عليهما أن يجلسا في « كازينو » ، قالت : إنها تخشى أن يراهما أحد ، وأنها لم تفعل ذلك من قبل . كان يعلم أنها غير صادقة ، لاحظت هي أنه مرتبك ، لم تشأ أن تتكلّم ، اكتشفت أنها سميئة بعض الشيء ، وأنه نحيل للغاية بالنسبة لها ، قال لها : إنه سعيد جداً بلقائهما ، أجابته بأنها تشعر بذلك أيضاً ، ثم قالت أنها لم تحب من قبل ، وأن والدها يرفض تماماً أية علاقة لها . قال

أنه لم يحب أيضاً . كانت تعلم أنه ربما يكون كاذباً) وتتعدد المحاولات التي تعكس رغبة الكاتب في التخلص من صيغة ملازمة ، لتفجير إمكانيات القص ، وخلق علاقات متوازنة ، فينزح إلى تجديد استعمالاته اللغوية ، مستفيداً من انجازاته السابقة ، مستشرفاً رؤى جديدة مختلفة ، مع إعطاء الحرية لروافد أخرى جديدة في الظهور والتفاعل ، وتمثل قصة « نجوم عالية »^(٣٣) انجازاً هاماً في صلب تطوّر العمل الإبداعي عند « الورداني » من حيث الخصائص التقنية ، واستخدامه الخاص - شديد التوفيق - للتفاصيل الصغيرة ، التي تضيف للحدث ، كما لا تصبح عبئاً عليه ، وكذلك فإن التراكيب اللغوية تصحح أكثر مرونة واستجابة لشكل وطريقة القص ، فتومض اللحظات الراحشة ، المليئة بالخوف ، والترقب ، والدهشة - كما يصبح لكل الأشياء مذاق خاص ، ولا يفقد الحلم بحياة إنسانية مشروعيته ، حيث يصبح الإنسان - الرمز ، أكثر شموخاً وصلابة ، في تحدّيه لجميع القوى المعطلة من قهر وظلم وإذلال (أغلق الشقة خلفه ، وراح يهبط الدرجات القليلة المفضية إلى المدخل الخارجي ، وهم يحيطون به ، كان الجو بارداً ، وبدا الشارع الخالي وأشباح البيوت الغائمة في البعيد ، بينما كانت النجوم العالية تومض هناك في السماء الداكنة .)^(٣٤)

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الهوامش

- (١) ج . فندريس : اللغة - ترجمة عبد الحميد الدواخلي .
- (٢) صبري حافظ - محمود طاهر لاشين وميلاد الاقصوصة المصرية ، المجلة ١٩٦٨ .
- (٣) يحيى حقي : فجر القصة المصرية .
- (٤) مجموعة « يحكى أن » لمحمود طاهر لاشين ، قصة ماذا يقول الوجود ص ١٤٩ .
- (٥) يحيى حقي : حاجتنا الى أسلوب جديد - خطوات في النقد .
- (٦) غالي شكري : كتابات معاصرة - العدد الأول .
- (٧) يوسف إدريس - النداهة ، ص ٩٣ ، بيت من لحم ص ٧١ .
- (٨) سهر القلماوي - مجلة الطليعة القاهرية ، الملحق الأدبي ، سبتمبر ١٩٦٩ .

- (٩) محمد حافظ رجب - مجموعة قصص ، دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٦٧ .
- (١٠) كائنات براد الشاي المغلي - مجموعة قصص ، دار آتون ١٩٧٩ . القاهرة .
- (١١) محمد حافظ رجب : الجمهورية - ٣ أكتوبر ١٩٦٣ ص ١٣ .
- (١٢) ابراهيم فتحي - ملامح مشتركة للانتاج الجديد ، جاليري ، ابريل ١٩٦٩ .
- (١٣) ابراهيم أصلان - مجموعة بحيرة المساء - الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١ .
- (١٤) محمد البساطي - مجموعة قصص قصيرة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ .
- (١٥) إدوار الخراط : مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينات . مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ .
- (١٦) مصرية ، مجلة غير دورية ، العدد السادس ، يناير ١٩٨٢ .
- (١٧) مصرية ، مجلة غير دورية ، العدد الرابع ١٩٨٠ .
- (١٨) المصدر السابق .
- (١٩) ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ مخطوطات بيد الكاتب .
- (٢٧) الكراسية الثقافية ، العدد الأول ١٩٧٩ ، ونشرت ضمن مجموعة للكاتب باسم « السير في الحديقة ليلاً » عن دار شهدي للنشر - القاهرة ١٩٨٤ .
- (٢٨) محمود الورداني - ٤ قصص قصيرة - كتابات التقدّم ، ١٩٨٢ .
- (٢٩) المرجع السابق ، قصة المواسم ، كما نشرت بنفس الاسم ضمن مجموعته « السير في الحديقة ليلاً » ص ٣٥ .
- (٣٠) المصدر السابق .
- (٣١) محمود الورداني - مجموعة السير في الحديقة ليلاً ، ص ١٢ .
- (٣٢) جريدة الأهالي ، ١٥ يونيه ١٩٨٢ ، ص ٩ .
- (٣٣) أدب الغد ، الكتاب الأول ، قصة نجوم عالية ، ص ٤٣ .
- (٣٤) المصدر السابق ص ٤٥ .



”اللجنة“

والتأرجح بين

البيروقراطية والبرجوازية

بمقلم:

عبد الغني السيد عبد الغني

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

اللامكان .. اللازمان .. اللاشخصية

في رحلة المائة والخمسين صفحة وما بين الشهر والرابع لعام ٧٩ حتى الشهر الأخير لعام ٨٠ تنبثق أكثر من دلالة تحمل طاقات هائلة مشحونة في دائرة هذه الصفحات القليلة مما يدل على عدم بعثرة (اللجنة) لصنع الله ابراهيم .. وكعمل أدبي يمتد تسعة عشر شهراً وينحصر في عدة صفحات فلا يمكن أن نتوخى الارتجالية والتسبب بل بصدد رواية متكاملة البناء .. اساسها عميق .. أحجارها مترابطة .. سطحها مستو .

« بلغت مقر اللجنة في الثامنة والنصف صباحاً قبل نصف ساعة من الموعد المحدد لي ولم أجد صعوبة في العثور على الغرفة المخصصة لمقابلتها . . وكانت في طريقة جانبية هادئة . . كابية الضوء . . يقف أمامها عجوز في سترة صفراء نظيفة . تنطق ملامحه بالطمأنينة التي تغشى وجوه من يرفعون راية الاستسلام » .

هكذا تبدأ السطور . . استطراد لمحاولة السرد التلقائي . . وباستثناء بعض الكلمات التي تنجرف في التفاصيل الثانوية الا أننا نجد السرد يسوقنا بتلقائية وبساطة الى فم التنين . . السرد المناسب انه ذاك (السُّحْب) الهادئ في بحر بلا أمواج يجرفك لا شعورياً الى أعماق الدوامة . « أغلقت الباب ووقفت حائراً عاجزاً عن الفهم . بحثت بينهم عن رئيسهم الذي لا يرى جيداً ويسمع بأذن واحدة فقط فلم أجده . واستنتجت إنه إما لم يأت معهم أصلاً أو عجز عن صعود الدرج بسبب سنه . ولاحظت وجود الرجل القصير القبيح وزميله الأشقر ذي العينين الملونتين . وكما حدث في المرة الأولى لم أتمكن من إحصاء عددهم من جراء عجزني عن التركيز وانشغالي بايجاد تفسير للزيارة غير المتوقعة » .

اننا نكاد ان نشعر بالانفاس التي تلهث تارة وتتوقف تارة في شخوص صنع الله ابراهيم وأيضاً فهناك الاسقاطات الفنية غير المباشرة للدلالات الزمان والمكان بل وبرغم وجود حدث درامي واضح هو مصرع أحد الشخوص والمقابل الثاني لأحداث اخرى متباينة تتشكل في عدة ظواهر اجتماعية شتى . . فوضى البيروقراطية . . الزحام الهيستيري . . ماديات العصر . . فقدان التوازن . . الخ غير انك لا تستطيع أن تحدد قوالب بعينها لهذه السوائل الزئبقية لانك لن تشعر بالحدث كحدث يمكن أن يتصاعد فتصبح (اللجنة) خليطاً من المعقول واللامعقول . . الحلم والواقع . . الضياع والوجود . . ليس بشكل أو مضمون هلامي يسبح في فراغ . . اي اننا نواجه (موقفاً) لا (حدثاً) .

« سألتني :

هل تعرف الرقص ؟!

أجبت : أجل بالطبع .

فتدخل الرجل القصير الغاضب قائلاً :

أرنا إذن . .

سألته : أي أنواع الرقص ؟

وأدركت اني اخطأت بالسؤال . أي أنواع الرقص حقيقة !

كما لو كان ثمة غيره .

تصرفت بسرعة وبراعة طمعت في أن تشهدا لصاحبي ، فعندما لم أجد ما أحزم به وسطي خلعت رباط رقبتي وعقدته حول خصري . «

الشكل يلور المضمون تماما ويعطي أبعادا فنتازية متناسجة متجانسة . . بعيدة عن ميتافيزيقية بو . . أو سوداوية كافكا أو اغترابية كامو أو دلالية ساروت وجيرييه الا أنها قد شاركتهم كسر جدار كلاسيكات الواقع .

« كان عددهم كبيرا حقا ولأني كنت عاجزا عن التفكير والتركيز فلم أتمكن من احصائهم بالضبط وكان بعضهم منهمكاً في أحاديث جانبية هامسة والبعض الآخر يتصفح أوراقاً أمامه وأغلبهم يضع عوينات سوداء كبيرة في عينيه . وخيل لي ان بينهم وجوها مألوفة طالعني من قبل على صفحات الجرائد والمجلات » .

إذن (فاللجنة) لم تتعرض لهوية ما . . ليست هنالك أسماء لهذه الشخصوس ولا (الضمير المتكلم) . . بل شكسبير وميكافيلي ونجيب محفوظ وهوشي منه ولينين والمعري وابن رشد ولومومبا وعبدالناصر ومارلين مونرو . . كم هائل من الاسماء (اللامعة) ، أما الشخصيات الروائية فقد تلاشت كهوية وكموضوعية .

سقوط ظاهرة الفكرة السائدة

صنع الله ابراهيم يمتلك القدرة الفنية في توظيف المواقف وفي الامساك بالخيط ونسجه بالخيط الاخرى دون المساس بالمضمون ودون أن يشذ بها . . فليس هناك خط مرتخ وآخر مشدود . . وهي ظاهرة يعاني منها كثيرا ليس في النسيج الروائي فقط بل في الأدب والسينما والاعلام ككل - ولا أريد التطرق للفرعيات التي تسوقنا الى قضايا لا تنتهي - أقول ان النسيج الروائي في (اللجنة) متكامل ومدعم برغم بعض مثالب التفاصيل الثانوية والتغالي . . والشخصية المحورية منذ البداية وهي تواجه اللجنة لأول مرة حتى النهاية وهي تواجه نفسها تنمو وتتصاعد بشكل أقرب الى التجريدية . . والمواقف تكثف المضمون كاسرة نواميس البناء التقليدي للرواية .

هناك شخصية محورية تواجه لجنة غريبة الأطوار تريد أن تختبر قدراتها . .
بالرقص مرة . . وبالتعري أخرى . . وبالأسئلة الحادة أحيانا ثم تطالبها فيما بعد
بكتابة دراسة عن شخصية (لامعة) فتظل تسعى لتكوين ابعاد بحث هذه
الدراسة . ثم نتطرق مرة ثانية الى نفس اللجنة وهي تفاجئ الشخصية المثقلة
بالضغوط في المنزل . . ترغمه اللجنة بوجود احد اعضائها معه دائما لتقصي كل
كبيرة وصغيرة في حقائقه وتصرفاته . . ينفر منه نفورا يؤدي الى القتل فتعاقبه اللجنة
بأن تتركه فريسة لضغوطه النفسية والاجتماعية .

إذا اعتبرنا ذلك حدثا رئيسيا لحصرنا المضمون في دائرة التقليدية حصرا
شديدا هو محور الفكرة السائدة للحدث البنائي ، ولكن هناك (ظاهرة) استفحال
الكوكاكولا بكل ما تشحنها في داخله من رواسب سياسية واقتصادية واجتماعية
(واقعة) تاريخ الهرم بكل ما يشحنه في داخله من رواسب جغرافية وحضارية . .
راميا وراء ظهره متطلبات لجنته التي تفاجئه ببرقيتهم بعد شهر دون أن يتخذ
موقفا .

إذن فهناك (ظواهر ووقائع) لم تكن بعيدة عن البناء الروائي . . لأن البناء
الروائي عند صنع الله ابراهيم ليس مجرد حدث يدور في فكرة محورية سائدة .
يستقصي أكبر قدر ممكن من المعلومات التي تسوقه لطرح دراسة متكاملة عن
شخصية (الدكتور) . . زمن طويل يسعى فيه لتدعيم بحثه يواجه خلاله شحذا
نفسيا يزيده اختناقا . . يفاجأ باللجنة (البيروقراطية) تقتحم منزله فيتخاذل
(موقفه) حيالهم . . يختنق أكثر . . يتركونه مخلفين له أحد أعضائها في منزله
ليرصد دقائق نشاطه .

« انصت لوقع أقدامهم فوق الدرج ولصوت الباب الخارجي عندما أغلقه
آخر من خرج منهم بينما كنت أتأمل الوجه القبيح الذي بقي معي . وقد هبط علي
إدراك مفاجئ بأنني وقعت أخيرا في يده » فالموقف في (اللجنة) يتعمق ويعطي أكثر
من دلالة يعتمد صنع الله ابراهيم عكسها على شخوصه المتوارية دون التقيد بالفكرة
السائدة التي تنجم أحيانا فهو - على سبيل المثال - لم يسقط الضوء على تفاصيل
التلاحم حين يصرع (ظله البيروقراطي) بقدر ما استعرض تفاصيل

(الكوكاكولا) أو (سوق الدكتور) حتى لا تنحصر الجريمة في أفكار بعيدة لا يهدف إليها فتتحول (اللجنة) إلى رواية بوليسية .

« غسلت الملعقة وجففها بتأن ثم فتحت الدرج والقيت بالملعقة إلى جوار السكين متأملا حافته الماضية وأعدت الدرج إلى مكانه ببطء دون أن أرفع عيني عن السكين وحرصت على ألا أغلقه تماما » .

إنه ترك الأحداث لخيال المتلقي وإن كان هناك ما يهدف له فإنه يقصد تأرجح الشخصية المصرية بين البيروقراطية الخائفة والبرجوازية الضائعة في هلاميات العصر .

انعكاسات التجريد والرمز

غالبا ما يكون المتكلم في الرواية هو الشخصية المحورية . ويعتبر ضمير المتكلم في اللجنة أقرب كثيرا من شخوص بيكاسو . إنها شخصية بيكاسوية ، فكما هو معروف عن بيكاسو أنه كان يرسم لوحاته وهو عار تماما . حتى نساؤه يتجردن تماما . وبعد هذه المرحلة أيضا فإن بهلوانه يتجرد أيضا من عناصر المعقول . . لجنة بيروقراطية تختبر (بهلوانا) وتطالبه بالتعري أمامهم أو الرقص وينعكس هذا في داخله بأنه يظن اختباره لقدراته السيكلوجية . . فلا يرفض . . ويرقص . . ويتعري .

« ظلوا يتطلعون إلي كما لو كانوا ينتظرون شيئا . . فمددت يدا إلى سروالي الداخلي متسائلا : - وهذا أيضا ؟ !

أوما الأشقر برأسه فخلعت السروال ووضعت فوق البنطلون بينما استقرت أنظار أعضاء اللجنة على الجزء العاري من جسدي يتأملونه باهتمام » .

من جانب آخر فقد استقطب صنع الله إبراهيم رؤاه الفلسفية دون التدخل منه لتحليل أو تعميق انعكاساته الفكرية . إنه يشير فقط أو يلمح خلال كلمات قصيرة مبتورة في موقف أو مشهد أو وصف للملامح شخوصه .

« قضيت وقتا أدرس موقف تلك الدمى التي تملأ فراغ الشاشتين الكبيرة والصغيرة على السواء فلم أجد لدي حماسا لتقصي أمر أحداها . فبالرغم من دقة

وضعي وحاجتي الشديدة لرضاء اللجنة فإني آليت على نفسي في كل الأمور ألا أقوم بعمل من الأعمال إلا يكون له صدى في نفسي . . ويستجيب لشيء عميق أو أصيل في داخلي .

ولشد ما استهوتني شخصية (الدكتور) في اللجنة فهي برغم عدم حضورها وعدم موضوعيتها وبرغم تغليفها بالرمز إلا أنها لم تقل أهمية عن الشخصية المحورية أو حضور الشخص الآخر . ليس لأنها قد استوعبت أكثر الصفحات بل لأن صنع الله قد استخدمها كخلفية وكتجسيد في آن واحد . . هي التي ساقَت المواقف واجترت الدلالات . . دفعت بشخص اللجنة لاتخاذ موقف . . وتسببت في جريمة قتل . . وفي كل بحث جديد كانت هي وراءه لتصبح المعادل غير المرئي لتوظيف الرمز .

« خرجت أثناء ذلك بحصيلة وفيرة من المعلومات ملأت عدة كراسات . حقا إن جانبا منها لم يكن وثيق الصلة بأمر (الدكتور) فقد اتسعت دائرة اهتمامي بالتدرج دون وعي مني وامتدت إلى بعض الأمور العامة وبدا كأن الأبناء التي سبق أن قرأتها في حينها تصافح عني الآن لأول مرة ويبدو أنها اكتسبت عمقا جديدا بفضل المنظور الزمني الذي أتاح لي رؤيتها في ارتباطاتها المتشعبة » .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ان انعكاسات التجريد والرمز تتشكل في اللجنة تشكيلا متجانسا في جوانب عديدة وترمي - هذه الانعكاسات - إلى أبعاد تحمل في طياتها دلالات ذات أعماق تدين المتلقي التقليدي قبل إدانة مجتمع بأسره . . وقد وفق صنع الله إبراهيم في إذابة المواقف كلها حين أنهى اللجنة . . فانه لم يقطع بالموقف العقابي حيال بيروقراطية اللجنة أو الموقف المتخاذل حيال الشخصية . . فاللجنة ليست محكمة تعاقب ، فقد تركته بأثقاله وهمومه لبرائن وأنياب المجتمع .

« مضيت انصت للموسيقى التي ترددت نغماتها في جنبات الحجرة وبقيت في مكاني مطمئنا منتشيا حتى انبلج الفجر . عندئذ رفعت ذراعي المصابة إلى فمي وبدأت أكل نفسي » .

وبرغم التجسيد الذي عمقه صنع الله إبراهيم . . الوجوه العسكمدنية الصارمة . . العانس ذات الطباع الحادة . . الفتى الأشقر ذو الشعر الأصفر

(الضابط الهتلري) . . إلا أننا نحس في النهاية بأنها اللجنة التي توجد دائما في أعماقنا بنظاراتها البيروقراطية السوداء . . إنها الدهاليز المظلمة في أغوار نفوسنا . . تصارعنا . . تختبرنا دائما . . تجردنا من ملابسنا . . ترى أدق (أفعالنا) . . إننا سجنائنا رغم حضورنا الاجتماعي وحريتنا . . ولا تعاقبنا بل تتركنا نأكل في مجتمع متآكل .

الشكل والتوظيف والمعالجة

بعض النقاد يتهم العمل الأدبي في بعض الروايات بالتقريرية المباشرة أثناء السرد مما يضعف العمل الفني أو ما يسمونه (بالدقق الصحفي للحدث) . والبعض الآخر يتهم بالغموض الرمزي المغلق . وعلى أي الحالات فلكل قلم أسلوبه في التعبير . فالقلم الذي تعرض لمرارات التجربة الأدبية والذي صقلته حرارة الشمس تارة وبرودة الجليد تارة يعي تماما هذه المدارك . فالتقريرية واضحة في اللجنة ومتعمدة ولا ترمي إلى الاسترسال في حدث روائي ، بل استخدمت كتوظيف مباشر للرمز لينساب داخل المضمون في الشخصيات والمواقف . . ولكن المآخذ هنا في الوصف الدقيق الزائد في بعض الصفحات ولو حذف فلن يقلل من أهمية الرواية .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

« عجوز في سترته الصفراء النظيفة . . تنطق ملاحمه بالطمأنينة التي تغشى وجوه من يرفعون راية الاستسلام عندما يجدون أنفسهم في نهاية المطاف فينسحبون من صخب الحياة والصراع الدائر على مظاهرها الفانية » .

« تناولت سروالي الداخلي في تردد وعندما لم يستوقفي أحد ارتدته على عجل ثم (أشفعتني) بينظلونني » .

وأيضا فتفاصيل وصف تأريخ الهرم كان جارفا جدا .

أما بالنسبة لظاهرة الزحام في اتوبيس « كارتير » فلا يمكن مهما ارتفعت درجة (الكبت) بالتفاعل مع (امرأة بدينة) ولا (مارلين مونرو) . . زحام قاتل . . صداع يفجر الرأس . . انتقال العظام من أماكنها لشدة الاهتزاز . . بل الأكثر من هذا فقد كانت المبالغة أكثر من اللازم أثناء تخفيف حدة الغضب تجاه أحد الركاب .

« وسمعت أحدهم يقول له : - روق بالك .. لبؤة ولوطي .. والاثنان
أغرتهما فحولتك فتحرشا بك فلماذا تعكر دمك » ؟ !

افتعال واضح كان القصد منه ابراز حدة السلبية المطلقة للمبدأ الاجتماعي
على أنه توجد ظواهر أخرى غير « كارتير » تجسد هذا القصد دون مبالغة أو
افتعال .. بالاضافة إلى أن استخدام الفصحى والدارجة معا يضعف من وقع
التأثير .

رغم ذلك فلا نستطيع أن ننفي « اللجنة » من عقولنا ، ولا نستطيع أن
نتجاهل قلم « صنع الله ابراهيم » الذي نحت لنا علامات في الصخور .



أساليب

السرد والبناء

في الرواية العربية الجديدة

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

دراسة أسلوبية
بمطلع
شجاع مسلم العاني

الحديث عن السرد في الرواية ، يعني الحديث في نفس الوقت عن الراوي وعن وجهات النظر أو ما يسمى (بالرؤى) في الحكاية ، تلك الظاهرة الفنية التي أعارها النقد في القرن العشرين أهمية لم تكن لها من قبل ، بسبب صلتها الشديدة بمستويات العبارة ، وبالطريقة التي يعرض فيها الكاتب أحداثه .

ويذهب معظم النقاد ، الذين تناولوا هذا الموضوع ، إلى أن القيمة الأساس للعمل الروائي تكمن في (الرؤى) . فقد اعتبر برسي لوبوك « مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صناعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر ، السؤال عن علاقة القصة بها »^(١)

وأكد فرانك كرمود هذا المعنى بقوله : « فإذا تابعت الحديث عن السرد القصصي بشكل حسن فهذا يعني أنك ستحسن الحديث عن الرواية »^(٢) أما توفتان تودوروف فيضع الرؤى في المرتبة الأولى من الأهمية في العمل الأدبي ، إذ يقول : « ففي الأدب لا نواجه أحداثاً أو أموراً في شكلها الخام ، وإنما نواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما وتتحدد جميع مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه » .^(٣) ويعتبر كتاب « الزمن والرواية » لجان بويون ، أحد الاسهامات النقدية البنيوية المهمة في دراسة هذا المظهر من العمل الأدبي ، بعد دراسات لوبوك وبوث . وقد صنف بويون (الرؤى) إلى ثلاثة أنواع ، هي : -^(٤)

- ١ - الرؤية من الخلف : وتتميز بأن الشخصية فيها ، لا تخفي شيئاً عن الراوي ، فهو يعرفها معرفة تامة ويخترق جمجمتها ويتنبأ بأفكارها .
- ٢ - الرؤية مع : وتسمى أيضاً بالرؤية (المجاورة) وتتميز بأن معرفة الراوي فيها تساوي معرفة الشخصية عن نفسها .
- ٣ - الرؤية من الخارج : وتقتصر معرفة الراوي فيها على وصف أفعال الشخصية ، ولكنه يجهل أفكارها ولا يحاول أن يتنبأ بها .*

ويطلق على الراوي في الرؤية من الخلف مصطلح « كلي العلم » أو « كلي الوجود » . إلا أن الناقد « فريدمان » يرفض هذه التسمية ، بسبب محدودية معرفة

* يعبر عن هذه الرؤى رياضياً على التوالي بالشكل التالي : -

١ - الراوي < الشخصية

٢ - الراوي = الشخصية

٣ - الراوي > الشخصية .

انظر د . صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي - مكتبة الانجلو المصرية - ١٩٧٨ ص ٣٣٧ .

أو وجود هذا الراوي ويصطلح عليه بـ « الراوية المتنوع » ويحدد خصائصه بأنه « لا يقيم في كل مكان في وقت واحد : بل يكون مرة هنا ومرة هناك ، ينظر الآن في هذا العقل أو ذاك ، ويتحرك صوب فرص مواتية أخرى فهو مقيد بالزمان ومقيد بالمكان ، ويضيف الناقد واصفا هذا النوع من الرواة ، بأنه (لا يكون في الأغلب شديد التعمق ، ولكن لا بد له من أن يكون متنوع المهارات ، خفيفا في نقلاته المجازية لأن تحوله المسرحي جزئي ، وهو يستدعى مثلاً يستدعى لاعب الدمى الماهر النشيط ، ويتلاعب بعدد من الشخصيات على التوالي ، وغالبا ما تكون عديدة في وقت واحد ، كما أنه يحتفظ لنفسه بدور على المسرح مع البقية » .^(٥)

ويشير الناقد نفسه ، إلى أن هذا الراوي ، لا يمكن أن يوجد في رواية الصعاليك أو الرواية الانطباعية أو رواية الشخصية المكثفة . بل يوجد في الروايات التاريخية ، روايات المشاهد الشاملة ، والرواية الواقعية أو الطبيعية .

وعلى حين يطلق مصطلح « المشارك » على الراوي في الرؤية المجاورة ، فإن الناقد يضيف نوعا « ثالثا » يسميه (بالشخص الثالث الذاتي) ، ويحدد خصائص هذا الراوي بأن يصفه بأنه بعيد عن أن يكون كلي العلم . . فهو يرى ويحس بعيني وحواس شخصية واحدة يحس نفسه على منظور منفرد ، باتساق كثير أو قليل ، بالمقارنة مع الرواية المتعدد نجد أن صوت الشخص الثالث الذاتي يلعب دورا أكثر تحديدا لكنه أكثر نفاذا ، إنه لا يمسرح نفسه ولكنه من جهة أخرى يضبط عمليات التحول إلى الداخل في شخصية أو أكثر من الشخصيات المركزية ثم يضيف الناقد قائلا : - وإذن فالشخص الثالث الذاتي يمثل من الناحية البنيوية نوعا من الوساطة بين الرواية (المتنوع) والذي - ببقائه محدود المعرفة في العمق - يحول المنظور واللهجة والمسافة حسبا يقتضي هدفه ، وبين وحدة الصوت الشديدة الكامنة في رواية البطل الواحد .^(٦)

أما تودوروف فيقسم الرؤى إلى قسمين كبيرين هما :^(٧) الرؤية من الداخل والرؤية من الخارج ثم يعمد إلى تقسيمات أخرى داخل كل نوع ليحصل على ضروب عديدة من الرؤى داخل الرؤية الواحدة .

وتقسيم تودوروف للرؤى إلى نوعين ، قريب من تقسيم الناقد الشكلي الروسي توماشفسكي الذي يرى أن هناك نوعين من القصة هما ، القصة الذاتية ، والقصة الموضوعية « في الأولى تتابع السرد من خلال عيني الراوي ، أما في الثانية فالرواية يعرف كل شيء ويحيط بكل شيء »^(٨) على أنه ينبغي ملاحظة ما في مصطلحي الناقلين من تناقض ، فالقصة أو الرؤية الذاتية لدى توماشفسكي تتضمن الرؤية من الخارج عند تودوروف ، على حين يسمى تودوروف بالرؤية من الداخل ما أسماه الأول بالقصة أو الرواية الموضوعية ، والمعروف مثلاً أن الراوي في الأسلوب الذي يطلق عليه بالواقعية الموضوعية ، في الرواية الأمريكية ، يكون بمثابة عدسة الكاميرا التي تلتقط أفعال الشخصية بشكل محايد ، وبهذا تكون رؤيته للأحداث رؤية خارجية لدى تودوروف على حين يطلق توماشفسكي عليها مصطلح « الرؤية الذاتية » لأننا نرى الأحداث من خلال عيني الراوي . وقد تكون الرؤية خارجية ، حتى وإن استخدم الراوي ضمير المتكلم ، في مثل هذه الروايات كما هو الأمر مثلاً في قصة القاص العربي المصري صنع الله إبراهيم (تلك الرائحة) وروايته (نجمة اغسطس) .

لقد شهدت الرواية العربية خلال العقدین الأخيرین تحولات واضحة في أساليب السرد ، كانت مظهراً من مظاهر تحول أكبر في بنية الرواية العربية ، إلا أن الأساليب الروائية الناجمة عن هذا التحول لم تنل ما تستحقه من الدراسة النقدية ، وما كتب من هذه الدراسات اقتصر - وتحت تأثير النظرية البنوية في النقد - على الجوانب الشكلية ، إذ لم تحفل هذه الدراسات القليلة بأية محاولة لدراسة الدلالة الاجتماعية الكامنة وراء هذه التحولات في الأساليب الروائية .^(٩)

ونحن إذ نحاول هنا دراسة بعض مظاهر التحول والتطور في أساليب الرواية العربية - وبخاصة أشكال السرد ووظائفه - فإننا نطلق من النظرة الاجتماعية للأدب التي ترى أن أصول أية بنية أدبية ، ومؤلفها الأول في أبرز مظاهرها الجمالية ، هو « المركب التاريخي والاجتماعي والنفسي والذهني ، الذي يمثل الكاتب أحد شهوده ، فالكاتب لا يؤسس شكلاً بل يكشفه » .^(١٠)

لقد انحسرت الرواية التاريخية ، أو رواية المشهد الشامل ، ذات الوصف الملحمي للحياة ، والتي يطلق عليها ادوين موير « رواية الشخصية » لتفسح الطريق أمام قالب روائي جديد في الأدب العربي ، هو قالب القصة القصيرة الطويلة ، مواكبة بذلك الرواية العالمية ، إذ من الواضح ان كتاب الرواية اليوم يميلون إلى كتابة روايات قصيرة « لكنهم ما ان يكتبوها حتى يجدوا مهمتهم قد قصرت عن الاكتمال ، ومن ثم يكتبونها من زاوية أو رؤية مختلفتين ، وحيانا يكتبونها مرة بعد مرة ، والنتيجة هي الرواية الحديثة المتباينة الوجوه » .^(١١) إلا أن هذا التطور في الرواية العربية لم ينشأ بفعل هذه المؤثرات العالمية فحسب ، بل جاء تلبية لحاجة افرزها التطور في المجتمعات العربية التي انجبت فن الرواية .

وما يقال عن الرواية الحديثة متباينة الوجوه ، حقيقة تنطبق إلى حد كبير على الرواية العربية ، إذ يمكن - على سبيل المثال - اعتبار روايات نجيب محفوظ القصيرة في مرحلته الفلسفية التي بدأت بـ « أولاد حارتنا » كاللص والكلاب والسमान والخريف ، والطريق والشحاذ ، يمكن اعتبارها رواية واحدة متباينة الوجوه ، ويمكن اعتبار أبطالها بطلا واحدا ، نوقشت مشكلاته من زوايا عديدة وانفردت كل رواية بمناقشة المشكلة من زاوية معينة <http://Archivebe.com>

وفضلا عن تباين الوجوه في الرواية العربية الجديدة ، فإن دراسة هذه الأعمال الروائية تظهر أن الرواية الجديدة ، هي في الغالب رواية درامية تقترب في الكثير من خصائصها الفنية من التراجيديا الشعرية ، والفرق الاساسي بين الرواية الدرامية الجديدة والرواية الاجتماعية القديمة - كنثائية محفوظ مثلا - ان الفعل ، لا الحادثة هو أساس هذه الرواية ، وفي الفعل ، كما يقول هيغل « كل شيء يقود الى الملامح الداخلية للشخصية » أما في حالة الحادثة فيضيف هيغل : « فحتى الجانب الخارجي يكتسب شرعيته التي لا يمكن منازعته عليها . . ان مهمة الأدب القصصي تتركز في أن تؤدي . . إلى أن تمنح الظروف الخارجية ، وظواهر الطبيعة ، وغير ذلك من المصادفات ، نفس تلك الحقوق التي يطالب بها المجال الداخلي » .^(١٢)

ولعل خير ما توصف به الرواية الدرامية الجديدة ، قول كوزينوف في محاولته تحديد خصائص الأدب الدرامي « وفي الأدب الدرامي يجري التثبيت بالسعي الأساسي والمركزي الخاص بالشخصية البشرية . وهذا ما يجعله قريبا فعلا من التصوير الكرافيكى الذي يقدم المحيط العام والمظهر الأساسي للهيئة البشرية والذي يكتفي فقط بالاشارة إلى الخلفية والظرف المحيط » . (١٣) إن الحياة الداخلية ، والمأساة الشخصية لكل من عيسى وسعيد مهران ، وصابر الرحيمي ، وعمر الحمزاوي ، هي الأساس ومركز الصورة في روايات نجيب محفوظ في المرحلة التي أشرنا إليها - أما الظرف الاجتماعي الصانع للحياة الباطنية وللمآسى الشخصية فهو خلفية واطار الصورة فحسب ، ولهذا السبب تصبح لغة السرد وكلام الشخصوخ في هذه الروايات لغة وكلاما حافلين بالصور الشعرية ، بل إن أعمال نجيب محفوظ في هذه المرحلة ، تكاد تصبح على حد تعبير الناقد محمود أمين العالم « قصائد درامية ، بل يكاد يكون بعض فصول روايات الشحاذ مثلا ، قصيدة من قصائد الشعر المعاصر ، بناء ومعنى وتجربة وإيقاعا داخليا وإن خلت من الوزن والبحر والتفعيلة والقافية » . (١٤)

ومن الطبيعي في الرواية التي يكون مركزها الفرد ، أن يشحب المكان والزمان الفيزياوي ، ويختفي الوصف - الذي من شأنه أن يوقف حركة الزمن في السرد - إلى حد كبير ، على حين يبرز الزمن الداخلي أو السيكلوجي للشخصية ، يقول الناقد غالي شكري عن اللص والكلاب : تبدأ اللص والكلاب « في لحظة نموذجية هي لحظة خروج سعيد مهران من السجن ، وهي لحظة منحوتة من الزمان الداخلي للشخصية » (١٥) ذلك أن قيم الرواية الدرامية ، كما يقول أدوين موير ، هي قيم فردية ، أما قيم الرواية الاجتماعية . أو رواية المشهد الشامل فهي اجتماعية ، وفي الأولى نرى أفرادا يتحركون من بداية الى نهاية ، أما في الثانية فنرى شخصيات تعيش في مجتمع وكلا هذين النموذجين من الرواية لا يتعارضان ولا يتم أحدهما الآخر ، بل هما طريقتان متميزان في رؤية الحياة : الفرد في الزمان والمجتمع في المكان . (١٦)

ويكفي أن نقرأ المشهد الأول من « بين القصرين » ثم نقرأ نفس المشهد في « اللص والكلاب » لنقف على الفروق الفنية بين الرواية الاجتماعية والرواية الدرامية . ففي الأولى لا يصف الكاتب لحظة استيقاظ (أمينة) فحسب ، بل يعمد إلى لقطة بانورامية للمكان ، فالغرفة والجدران والأعمدة والفرش والسقف ، والملامح الفيزيائية للشخصية ، ثم الشرفة ، وشارعي النحاسين وبين القصرين اللذين تقع عند لقائهما الدار ، والمقاهي والحوانيت وعربات اليد ومصابيحها ومآذن قلاوون وبرقوق وهي تلوح كأطياف من المردة ساهرة تحت ضوء النجوم .^(١٧) وكل ذلك يجد لنفسه مكانا في الوصف الدقيق لمفردات المكان ومكوناته ، أما في اللص والكلاب فالعبارات الأولى في المشهد تحدد الحالة السيكولوجية للبطل وترسم أهم السمات الفنية في أسلوب الرواية : « مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية ، ولكن في الجو غبار خائق وحر لا يطاق . وفي انتظاره وجد بذلته الزرقاء وحذاءه المطاط وسواهما لم يجد في انتظاره أحدا . . »^(١٨) وسوف نلتقي بمفردات الوحدة ، والعزلة والنفي وهي تتردد كنغمة طوال صفحات الرواية .

وما دمننا بصدد الحديث عن أدب نجيب محفوظ الروائي ، فجدير بالذكر أن أهم الخصائص التعبيرية في المرحلة الفنية التي تحدثنا عنها ، تضاؤل السرد واعتماد الحوار والحوار الباطني كوسيلتين أساسيتين في التعبير . وصحيح أن الثلاثية حافلة هي أيضا بالحوار الباطني ، إلا أن الأمر هنا يختلف كلياً ، إذ أصبح الحوار والحوار الباطني هما أساس الأسلوب الجديد .

أما السرد والرؤية القصصية فقد تغيرا لينسجما مع الموضوعات والمضامين الجديدة ومع الشكل الروائي الجديد الذي ينصب الاهتمام فيه على الفرد ، لا المجتمع ، كما هو الأمر في مرحلة الثلاثية . لقد اختفى الراوي « كلي العلم » الذي يمسك بالأحداث من الخلف ، ويتنبأ بأفكار الشخصية ، بل ويتدخل أحيانا مفسرا وشارحا ومعللا للأحداث وكان من الطبيعي أن تختفي الرؤية (من الخلف) في الرواية الدرامية الجديدة ، ذلك أن من شأن هذه الرواية أن تسود فيها وجهة نظر

القارئ» فليس ثمة النفاذ إلى ما وراء الشخصوص والكشف عن أفكارهم»^(١٩) كما يقول بيرسي لوبوك .

وإذا ما حاولنا تحديد نوع الراوي والرؤية القصصية في هذه المرحلة وجدنا أن الرؤية أصبحت رؤية « مجاورة » على حين أصبح الراوي ما يصطلح عليه فريد مان « بالشخص الثالث الذاتي » الذي يجس نفسه على منظور واحد ويرى ويحس بعين وحواس شخصية واحدة ويضبط عمليات التحول من الخارج إلى الداخل في الشخصية المركزية.

نقرأ في اللص والكلاب على سبيل المثال « ودار على الميدان في سرعة طبيعية والضجة تلاحق حواسه ، ولكنها استقرت في أعصابه حتى بعد انقطاعها عن حواسه ، ولفه ذهول شامل فساق السيارة بلا وعي / القاتل هناك، رؤوف علوان ، الخائن الرفيع الممتاز الخ . . »^(٢٠)

إن الذي يتلفظ بالعبرة هنا هو الراوي والشخصية معا ، ومن الواضح أن الراوي يعرف الشخصية من الداخل ويتطابق معها ، على حين يتم الانتقال إلى داخل الشخصية ، وعن طريق الحوار الباطني المباشر (القاتل هناك الخ . .) بدون تدخل من الراوي إذ لا يقوم بتنظيم الحوار وقيادة القارئ ، بل يتوقف عن الرواية ليترك الشخصية تتحدث من الداخل وهذا هو الفرق الوحيد بين راوي نجيب محفوظ والشخص الثالث الذاتي الذي يقوم هو بضبط عملية التحول ، كما يصفه « فريدمان » .

ومن الجدير بالذكر أن الحوار الباطني في (اللص والكلاب) هو من نمط (المباشر) ولم يخرج المؤلف عنه إلى استخدام « غير المباشر » واستخدام ضمير الغائب والمخاطب إلا نادرا ، على حين استخدم المؤلف النمطين من الحوار الباطني في (الشحاذ) ، مما خلق أسلوبا علميا ساعد كثيرا في كشف وتصوير العالم الباطني لشخصية عمر الحمزاوي ، وهو أسلوب يختلط فيه صوت الراوي بصوت الشخصية إلى حد يصبح معه فصل أحد الصوتين عن الآخر ، من الصعوبة بمكان ، نقرأ في (الشحاذ) :

« في ضوء الشمس تبدت أنيقة وقورا . . ونظرتها الخضراء الجادة لم تفقد كل سحرها ، ولكنها غريبة ، غرابة مستحدثة لم ترها عينك من قبل . امرأة رجل آخر رجل الأمس الذي لم يعرف التعب أو الفتور ، ولكن ما علاقتها بهذا الرجل المريض بغير مرض »^(٢١) ان استخدام ضمير الغائب في الحوار الباطني يتيح للشخصية أن ترى نفسها وهي تتحرك تماما كما في الأحلام حيث نكون مشاهدي الأحداث المشدودين إليها وصانعيها في نفس الوقت .

إذا كنا قد خصصنا نجيب محفوظ بالجزء الأكبر من حديثنا حتى الآن ، فذلك لما يمثله هذا الكاتب للرواية العربية ولأساليبها من أهمية كبيرة ، وليس من أغراض هذا البحث أن يتحرى مسألة الراوي والرؤية القصصية في النماذج التي سنعرض لها في دراستنا ، تحرياً دقيقاً . إذ أن العمل الروائي الواحد قد يحفل - بما يمكن خلقه من رؤى متنوعة ومولدة ناجمة عن اقتران غمطين أو أكثر من الرؤى - بأكثر من رؤية ، بحيث يحتاج معه العمل الروائي الواحد إلى دراسة موسعة . إن هدف هذا البحث دراسة أهم الأساليب الروائية الجديدة القائمة أساساً على تنوع الرؤى دراسة عامة محاولاً استنباط دلالة هذه الأساليب وعلاقتها بالبنية الاجتماعية التي انجبتها .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وبما أن هذا هو هدفنا فإننا سنكتفي - عند دراسة النماذج الروائية - بتقسيم توماشفسكي للرؤية إلى موضوعية وذاتية يدفعنا إلى ذلك ، من جهة أخرى ، أن الرؤى الثلاث التي أشرنا إليها قد اختزلت إلى حد كبير ، فالراوي « كلي العلم » قد اختفى ولم يعد مستساغاً اليوم تدخل الراوي في الأحداث أو ما يسميه تودوروف بـ « الكلام التقويمي » في الرواية ، كما أن الرؤية الثالثة التي اصطلاح عليها « الرؤية من الخارج » اقتصر وجودها على عدد قليل من الروايات في الأدب العربي .

لقد نشأت « الرؤية من الخارج » في القصة العربية ، تحت تأثير كتاب الرواية الأمريكية ، وبخاصة همنغواي الذي ترجمت معظم أعماله إلى العربية . إن هذا الأسلوب الذي يكون الراوي فيه بمثابة (كاميرا) تلتقط حركات الشخصية ، وآلة تسجيل تسجل كلماتها والذي يطلق عليه (عين الكاميرا) تارة (والواقعية

(الموضوعية) تارة أخرى ، أو (جبل الجليد العائم) تارة ثالثة ، والذي اشتهر به كتاب الرواية الأمريكيون - كدائيل هامت ، وجون دوس باسوس ، وهمغواي - شاع في الأدب العربي لدى كتاب القصة القصيرة ، كمحمد خضير ومحمد زفزاف ، وإبراهيم أصلان أكثر من شيوعه في الرواية ، وباستثناء قصة صنع الله إبراهيم المعروفة « تلك الرائحة »^(٢٢) وروايته « نجمة اغسطس » فإن معظم الآثار الأدبية التي كتبت بهذا الأسلوب ، تقع في دائرة القصة القصيرة لا الرواية ، علما أن القصتين تقترن فيها الرؤية من الخارج مع الرؤية من الداخل لتكون أسلوبا متميزا يقوم على سرد الأحداث في أكثر من مستوى زمني واحد .

وهذا تكون الرؤية (المجاورة) أو المصاحبة ، هي الرؤية القصصية السائدة اليوم في أساليب السرد ، في الرواية العربية الجديدة ، وهي رؤية أكثر رقيا من الرؤية من (الخلف) أو الرؤية (المجاورة) كما اصطلاح البعض عليها .

لقد عبرت الرؤية الدرامية عن نفسها في الرواية العربية الجديدة بطرق أو أساليب عديدة ، أبرزها شيوع الرؤية الداخلية الذاتية واستخدام ضمير المتكلم في سرد الأحداث ، في كثير من الروايات العربية ، وثانيها استخدام الرؤية الذاتية إلى جانب الموضوعية لتحقيق الرواية ذات الأصوات المتعددة ، ولخلق ظاهرة جديدة في الرواية العربية وأساليبها ، هي ظاهرة « تكافؤ السرد » إذ يعتمد معظم كتاب الرواية اليوم إلى رؤية الأحداث من منظورات وزوايا مختلفة ، بل ومتناقضة أحيانا من شأنها أن تخلق تشويشا معينا يتطلب من القارئ أن يقحم نفسه في العملية الابداعية ، وهي بهذا أي الرواية تقترب من المسرح الملحمي ، كما تقترب مما يسميه الناقد البنيوي بارت « بالنص المقابل للكتابة » وان لم تحققه بصورة كاملة .

وبما أن هذه الدراسة القصيرة لا تهدف إلى استقصاء أنواع الرؤى في نماذج روائية عديدة ، بشكل دقيق تحتاج معه إلى دراسة مطولة ، رأينا أن نشير إلى شيوع استخدام ضمير المتكلم في سرد الأحداث وفق رؤية ذاتية - والذي لا يمكن أن يعتبر

عودة إلى الرومانسية بقدر ما هو تعبير عن رؤية درامية للحياة ، مجرد إشارة، وان تخصص هذه الدراسة لأحدث الأساليب الروائية الجديدة في الأدب العربي والذي يقوم على استخدام أكثر من رؤية في سرد الأحداث خالقا بذلك أسلوبا جديدا في الرواية العربية .

ويتم تحقيق « التكافؤ السردى » في الرواية العربية الجديدة بطريقتين ، الأولى أن تشترك معظم شخصيات الرواية ، وبخاصة الرئيسة منها في سرد الأحداث . كل من وجهة نظرها الخاصة ومن زاوية معينة ، كما هو الأمر في (ميرمار) لنجيب محفوظ (والأشجار واغتيال مرزوق) لعبد الرحمن منيف ، أو أن تقترن الرؤية الموضوعية للأحداث ، عن طريق الشخص الثالث ، أو الشخص الثالث الذاتي بالرؤية الذاتية عن طريق سماح الكاتب لبعض شخصيات الرواية ، وبخاصة تلك التي تتسم بالذاتية ، أو تمتلك حياة داخلية خصبة بأن تروي الأحداث من وجهة نظرها الذاتية ، لتضاف إلى رؤية الراوي الموضوعي ، كرواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح ، (والبحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا و « الرجوع البعيد » لفؤاد التكرلي . وفي الحالتين نحصل على رؤية ذاتية وموضوعية متعددة للأحداث إذ أن من شأن الرؤية الذاتية لكل شخصية ، أن تصح بالنسبة للشخصيات الأخرى ، رؤية موضوعية .

ولعل الكاتب العربي الكبير نجيب محفوظ هو من أوائل من ابتكر هذا الأسلوب الجديد في روايته (ميرمار) حيث يلتقي في بنسيون سيدة اغريقية الوفدي السابق (عامر وجدي) والاقطاعي الذي وضعت أمواله تحت الحراسة « طلبية مرزوق » والشاب الذي ينحدر من أسرة أرستقراطية ويحاول أن يوظف بضعة الأفدنة من الأرض التي بقيت له بعد الثورة ، في مشروع جديد (حسني علام) والثوري المرتد والخائن لرفاقه (منصور باهي) وعضو الاتحاد الاشتراكي (سرحان البحيري) الذي استطاع بانتهازيته أن يتسلق المراتب الحزبية والوظيفية ، يلتقي كل هؤلاء ويفترقون في صراعهم مع وحول (زهرة) الفلاحة خادم البنسيون .

وعلى حين يفرد عامر وجدي الوفدي القديم برواية الفصل الأول والآخر من الرواية ويستبعد طلبة مرزوق، الاقطاعي الذي يرى أن الثورة أخذت أموال فئة اجتماعية معينة وأخذت حرية الجميع وإن أمريكا هي البديل للنظام، من رواية الأحداث ، يروي كل من حسني علام وسرحان البحيري ومنصور باهي فصلا من فصول الرواية . مما يتيح لنا أن نرى الأحداث من منظورات وزوايا رؤية متعددة .

ولعل بناء الرواية على هذا الشكل يسهم في إبراز المضمون الذي أراد أن يقوله الكاتب ، إذ أن استبعاد مرزوق من الرواية يعود إلى انتمائه إلى مجتمع ما قبل الثورة الذي سقط سياسيا واقتصاديا وايدولوجيا على حين جاء استبعاد زهرة من رواية الأحداث لكونها رمزا وليس حقيقة ، (٢٣) ولعل الكاتب كنى بها عن مصر الفلاحة ، كما أن انفراد عامر وجدي برواية الفصل الأول والآخر ينبىء بتعاطف الكاتب مع الوفد أكثر من تعاطفه مع أي تيار سياسي آخر .

وفي الوقت الذي نرى فيه الأحداث من وجهة نظر ذاتية في كل فصل ، إذ نراها من خلال عيني الراوي تصبح وجهة النظر وزاوية الرؤية الذاتية هذه بمثابة رواية موضوعية بالنسبة للشخصيات الأخرى في الرواية ، وبهذا يتاح للقارئ أن يرى الأحداث رؤية موضوعية عن طريق رؤيته لها بطرق متعددة ومن جوانبها المختلفة .

إلا أن محاولة محفوظ هذه لم تفلح في أن تحقق النجاح إذ جاءت وكأنها أربع قصص مستقلة يجمعها مكان واحد وتشابك في بعض أحداثها ، مما دفع بعض النقاد إلى القول بأن شكل الرواية كان مجرد شكل خارجي فحسب ، يحاول أن يصوغ أفكارها الجوهرية التي تتمثل أساسا في التوازي والتصادم . . بين الواقع الخارجي والوجدان الداخلي للنفس البشرية . (٢٤)

وجدير بنا ونحن نتحدث عن مثل هذا الأسلوب ، أن نذكر محاولة غائب طعمة فرمان في روايته « خمسة أصوات » التي جاءت شبيهة بميلامار بعض الشيء واختلفت عنها في أشياء كثيرة . فالراوي في خمسة أصوات هو « المتنوع » والرؤية

موضوعية إلا أن المؤلف سمى فصول روايته بأسماء أبطالها ، وأفرد لكل شخصية أكثر من فصل مما جعل الرواية تحقق الالتحام في فصولها ، على حين تحقق في أن تقدم أو تضيف جديدا إلى الرواية العربية . والعلة في ذلك في رأينا أن أحداث خمسة أصوات تقع قبل التغير لابعده كما في ميامار ، وأن شخصياتها جميعا تنتمي إلى شريحة اجتماعية واحدة ، وتتجانس سياسيا وايدولوجيا ، ولا تختلف إلا في بعض الأمور الخاصة والذاتية ، وفي مجتمع تتحقق فيه الوحدة لا الانقسام ، وهو على وشك تحقيق التغير ، تصبح الرؤية الموضوعية لا الرؤية الذاتية ، هي الرؤية المناسبة للأحداث .

على أن الرواية التي حققت إضافة كبيرة في أسلوبها السردى ، وتركت أثرها الكبير على الرواية العربية ، هي رواية الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال » وهي رواية درامية تسلك طريق الرواية الذاتية ، إذ أن الراوي هو أحد شخصياتها بل هو الشخصية الثانية في الرتبة الروائية بعد شخصية (مصطفى سعيد) بطلها . ولعل أحد أسباب جمال السرد في هذه الرواية ، وما يحققه من تشويق ، ناجم عن أن الراوي لا يروي الأحداث دفعة واحدة من البداية إلى النهاية ، بل يعتمد على تقطيع هذه الأحداث إلى نف تظهر من خلال المنلوج والتداعي ، فنحن في الفصل الأول منها نتعرف على الراوي وعلى مصطفى سعيد وعلى بعض الشخصيات الرئيسية الأخرى ، وفي الفصل الثاني يروي (مصطفى سعيد) مأساته للراوي ، ولا يظهر مصطفى سعيد ، بعد ذلك إلا من خلال وعي الراوي وهو يتابع سرد أحداث القصة . إن المؤلف لا يضيء نقطة من الأحداث ، حتى يتركها إلى غيرها « فنصبح مع المؤلف كأننا نسير في سرداب مظلم يضيء مصباحه اليدوي في أي مكان شاء فنرى قطعة من الأحداث ، ثم يعاودنا الظلام والضياغ بالنسبة لهذه القطعة ، لانه يحلوه أن يضيء غيرها ، فإذا أضفنا أنه بدأ بنا من آخر السرداب ، ثم بدأ بداية أخرى من وسطه ، ثم عاد إلى البداية ، ثم إلى الوسط ، أدركنا مدى التشويق الكامن في طريقة السرد » . (٢٥)

وينشأ التكافؤ السردى ، وما يترتب عليه من (تشويش) عن طريق اسهام

معظم شخصيات الرواية في الحديث عن مصطفى سعيد أحداث متضاربة يصبح معها مصطفى سعيد أكذوبة وحقيقة ، واقعا وأسطورة في آن واحد ، فالراوي لا يعرف مصطفى سعيد من خلال روايته هو لأحداث مأساته ، ولا من خلال جده ومن خلال الفلاح محجوب ، بل يقابل بعد موت مصطفى شخصيات عديدة ، تروي عنه كل من زاويتها الخاصة .

فالراوي يقابل موظفا متقاعدا وهو في القطار في طريقه إلى الخرطوم ، ويصف الموظف سعيدا بأنه ابن الانكليز المدلل ، وأنه لا أصل له^(٢٦) ثم يقابل الراوي رجلا انكليزيا يزعم بأنه لا يدري شيئا عن صحة ما قيل عن الدور الذي لعبه مصطفى سعيد في مؤامرات السياسة الانكليزية في السودان . ويضيف قائلا : « إن مصطفى سعيد لم يكن اقتصاديا يركن إليه . . كان ينتمي إلى مدرسة الاقتصاديين الغابانيين الذين يخطفون وراء ستار التعميم » ويضيف قائلا : «^(٢٧) يظهر أنه كان زير نساء يخلق لنفسه اسطورة من نوع ما الرجل الأسود الوسيم المدلل في الأوساط البوهيمية ، كما كان يبدو واجهة يعرضها أفراد الطبقة الارستقراطية الذين كانوا في العشرينات وأوائل الثلاثينات يتظاهرون بالتححرر . . وكان أيضا من الأثريين عند اليسار الانكليزي »

ويصفه شاب يحاضر في الجامعة ،^(٢٨) كان زميلا للراوي في انكلترا والتقى مرات عديدة به ، يصف سعيدا بأنه مليونير يعيش كاللوردات في الريف الانكليزي ، وأنه لعب دورا خطيرا في مؤامرات الانكليز في السودان في أواخر الثلاثينات . على حين يصفه وزير من تلاميذه بأنه « كان رئيسا لجمعية الكفاح لتحرير أفريقيا . . ياله من رجل كانت له صلات واسعة ، يا الهي ذلك الرجل كانت النساء تتساقط عليه كالذباب » .^(٢٩) وحين يرد الراوي على زميله الشاب ليصحح معلوماته عن مصطفى سعيد ، يسأل الشاب الراوي بذعر « هل أنت ابنه ؟ » وهو يسأل هذا السؤال رغم معرفته الأكيدة بالراوي بأنه ليس ابنا لمصطفى سعيد ، فيعلق الراوي على ذلك بقوله : « هكذا في لحظة خارج حدود الزمان

والمكان ، تبدو له الأشياء هو الآخر ، غير حقيقية ، يبدو له كل شيء
محتملا » . (٢٩)

وليست الشخصيات وحدها هي التي تروي عن مصطفى سعيد ، بل تسهم
في رواية الأحداث الرسائل كرسالة مسز روبنسن إلى الراوي ، والوثائق التي
وجدت في مكتبه وبضمنها جوازه ومذكراته التي بدأ بكتابتها ، ومؤلفاته العديدة ،
كل ذلك يسهم في أن يكشف شخصية ثرية وفنية كشخصية مصطفى سعيد ،
شخصية في غناها وثنائها وفي تعدد أبعادها تبدو وكأنها حلم وليس حقيقة ، بحيث
أن الراوي نفسه تخطر له أحيانا فكرة مزعجة مفادها : « أن مصطفى سعيد لم
يحدث اطلاقا وإنه فعلا أكذوبة أو طيف ، أو حلم ، أو كابوس الم بأهل
القرية . . ذات ليلة داكنة خانقة ، ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم
يروه » . (٣٠)

وليس السرد وحده ، هو الذي يسهم في « تشويش » صورة مصطفى سعيد
بل يتضافر ترتيب الأحداث في الرواية ، معه ، ليخلق هذه الصورة المشوشة
والمتناقضة كما تبدو للوهلة الأولى ، ذلك أن أحداث الرواية في بعض أجزائها لا
تنجم عن قانون السببية أو العلة والمعلول ، أي أنها ليست سببا ونتيجة بشكل
مباشر كما هو الأمر في (الحكمة) ولكن عن سببية سيكولوجية وعن خاصية في
الطباع ، فنحن لانجد تفسيرا واضحا لغياب عاطفتي البنوة والأمومة بين سعيد
وأمه ، ولا نعرف دافعا لذلك الاندفاع نحو الأماسة لدى سعيد : « وما أكثر ما
سألت نفسي ما الذي يربطني بها ، لماذا لا أتركها وأنجو بنفسي ؟ ولكنني كنت
أعلم أن لا حيلة لي ، وأن لا مفر من وقوع الأماسة » . (٣١)

إن الوظيفة التي يؤديها مثل هذا الأسلوب في السرد ، كامنة في كلمات
الراوي بصدد زميله « إذ تبدو له الأشياء في لحظة غير حقيقية ويبدو وكل شيء
محتملا » إن الحقيقة في مثل هذه الرواية ذاتية متعددة ومتباينة الوجوه ، بتعدد وتباين
طرق النظر إليها .

وأخلاقية هذه الرواية مضادة للأخلاقية الاطلاقية ، وفكرها مضاد للأفكار المطلقة ، وليس عجيبا أن يقدم مصطفى لقصة حياته التي أراد أن يكتبها ، فلم يكتب غير الاهداء بقوله : (٣٢) « إلى الذين يرون بعين واحدة ، ويتكلمون بلسان واحد ، ويرون الأشياء اما سوداء او بيضاء ، اما شرقية او غربية . . » وكأنه أحس بأن في قصته المأساوية ما يفند هذه الرؤية القاصرة عن فهم الحقيقة .

وفي رواية « الأشجار واغتيال مرزوق » لعبد الرحمن منيف . يروي عبد السلام منصور ، الأستاذ الجامعي الذي فصل من عمله لأسباب سياسية ، قصة فصله وتشرده بحثا عن عمل ، ومما طلة السلطات في منحه جواز سفر لثلاث سنوات وفي القطار يلتقي بشخصية شعبية بدائية تشبه إلى حد بعيد شخصية (زوربا) في رواية الكاتب اليوناني كازنتزاكي ، ويروي عبد السلام منصور قصته من الداخل بطريقة ذاتية ، مستخدما ضمير المتكلم ويقتصر دوره ومنذ الفصل الخامس من القسم الأول على توجيه الأسئلة لـ (الياس) والتعليق على روايته للأحداث مما جعل هذا القسم شبيها بالريورتاج الصحفي . وفي الوقت الذي يستعين فيه القاص على كشف وتصوير شخصية منصور باستخدام التداعي والمونولوج المباشر وغير المباشر ، فإن رواية الياس تتم عن طريق السرد بضمير المتكلم ، دون استخدام التداعي أو المونولوج ، وبطريقة هي أحيانا « أقرب إلى التقرير العفوي البسيط بكل ما فيه من ملامح الاداء الشعبي » . (٣٣)

ويقدم الكاتب للقسم الثاني من الأحداث بفصل تكون رواية الأحداث فيه موضوعية عن طريق الشخص الثالث ، إلا أنه يعود إلى اكمال رواية الأحداث بنفس الأسلوب السابق لنرى إلى جانب حياته جوانب من حياة الياس نخلة ، التي سبق أن رواها بنفسه مما يتيح لنا رؤية قصة الياس نخلة رؤية موضوعية ومن خلال منصور وبهذا تقترب الرواية من بناء « موسم الهجرة إلى الشمال » حيث تتضافر الرؤيتان الذاتية والموضوعية في عرض الأحداث ، رغم الفوارق الفنية الكبيرة ، اذ ظلت « الأشجار » تبدو وكأنها قصتان لاقصة واحدة (٣٤) تتشابه أحداثها في نقاط محددة فحسب شأنها شأن « ميرامار » لنجيب محفوظ .

وينجح الكاتب في تلافي مثل هذا الصدع في روايته « شرق المتوسط » التي تقوم على نفس البناء السردى ، حيث يشترك في رواية أحداثها ، بطلها السياسى المرتد « رجب اسماعيل » واخته « أنيسة » حيث يروي كل منهما ثلاثة فصول من الأحداث بالتعاقب . ويكشف القاص عن رغبته في كتابة رواية تشكل إضافة فنية وتحقق قيمة جمالية جديدة ، إذ يكتب (رجب) إلى أخته أنيسة قائلاً : « أريد أن نكتب معا رواية . . لو كتب عادل بعض الأشياء وتركناها على بساطتها وصدقها . . ولو كتب حامد ، ولو كتبت أنت ، ثم أكتب أنا بعد ذلك . . فإن ما نكتبه معا سيكون شيئاً جديداً وجيلاً » ثم يضيف مبيناً ميزة هذه الطريقة « . . وطبعياً أيضاً أن ننظر من زوايا مختلفة ، هذه الزوايا المختلفة ضرورية لكي نرى الشيء من جميع جوانبه » . (٣٥)

بين « موسم الهجرة إلى الشمال » والبحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا أكثر من سبب وأكثر من وشيجة ، وقد تركت الأولى بصمات واضحة على الثانية (٣٦) في محاولة للكاتب خلق شخصية روائية شبيهة « بمصطفى سعيد » وتقوم رواية جبرا على فكرتين أساسيتين أولهما تقع في الخلط بين فكرة النمط وفكرة النموذج . إذ تقول إحدى شخصيات الرواية مبررة ما في شخصية (وليد) من خروج على المؤلف يقترب بها من الأسطورة : (ليس هناك من نموذجي ولا سيما عندما يكون شخصاً غير عادى كوليـد) (٣٧) وثانيهما ، أن أصالة الإنسان تكمن في دخيلة ذهنه في خلايا دماغه « وان النظرة السوسولوجية تطمس القدرة على رؤية ما في الفرد من أصالة وتميز : « إن النظرة السوسولوجية ، تفسد الخيال من أساسه يدربونك عشر سنوات على رؤية الإنسان كظاهرة مجتمعية وإذا أنت في النهاية تفقد القدرة على رؤيته كإنسان متميز كإنسان مستوحى » . (٣٨)

وتقوم رؤية جبرا على استخدام الرؤية الموضوعية والذاتية معا في سرد الأحداث والكاتب يوضع أحداثه عن طريق الراوى الأول في الرواية الدكتور جواد حسنى الأستاذ الجامعى الذى يقوم بكتابة بحث عن وليد مسعود يدفعه للبحث مع الشخصيات الأخرى عن هوية وليد ومصيره كما تتموضع الأحداث عن طريق اسهام

معظم شخصيات الرواية التي لها علاقة بوليد في رواية الأحداث على حين نحصل على رؤية ذاتية لوليد من خلال رواية وليد لبعض فصول الرواية رواية ذاتية داخلية يستخدم فيها التداعي - وبخاصة في حديثه الذي تركه في شريط على آلة التسجيل في السيارة قبل اختفائه - بحيث تتاح للقارئ رؤية وليد رؤية ذاتية وموضوعية ومن منظورات مختلفة . وتأتي النهاية المفتوحة للرواية اذ يخضع مصير وليد لاحتمالات عديدة منسجمة مع هذا البناء للسرد .

ويطلق الكاتب على هذا الاسلوب الفني في بناء الرواية مصطلح « المرايا » إذ يتساءل د. جواد حسني عن شخصيات الرواية وهي تروي الأحداث قائلا : « عمن هم في الحقيقة يتحدثون ؟ عن رجل شغل في وقت ما عواطفهم وأذهانهم أم عن أنفسهم ، عن أوهامهم واحباطاتهم واشكالات حياتهم ؟ هل هم المرأة وهو الوجه الذي يطل من أعماقها ، أم أنه هو المرأة ووجوههم تتصاعد من أعماقها كما ربما هم أنفسهم لا يعرفونها » وهكذا يتاح لشخصيات الرواية أن تكشف نفسها للقارئ وهي تتحدث عن وليد على حين نرى وليدا من خلال وعيها .

ولابد من الإشارة - وقد أشرنا إلى تأثير موسم الهجرة إلى الشمال على رواية البحث عن وليد مسعود - إلى الفروق الفنية بين العاملين ، إذ ينتصر في الأولى الفن والصدق الفني على الايديولوجية في تصوير الواقع ، على حين تنتصر الايديولوجية على الفن في رواية جبرا ، فرجسية الكاتب وانحيازه الايديولوجي ، وتعاطفه الشديد مع بعض الشخصيات وحرمانه لبعض شخصياته الأخرى من هذا التعاطف ومحاولة لتصويرها بأسلوب تهكمي ساخر واعتماده في كشف وتصوير شخصياته على الحوار والمناقشات الطويلة بين شخصياته ، جعل من القاص قاص السماع لا الرؤية ، وجعل من الرواية بناء فنيا جميلا ، لكن بلا مضمون يرتقي إلى مستوى هذا البناء . لقد حرم الكاتب شخصياته « من أن تقول أي شيء يفصح خفاياها ومؤكد أن المؤلف لو لم ينقذ أحاديثهم تلك بسرده الطلي الرشيق ، بتفجير بعض المواقف الدرامية .. بتمرسه على نحت الصورة الروائية والاداء

الروائي البارع ، لما بقي لنا سوى أن « نتفرج » عليهم غير متعاطفين ما داموا لا يظهرون لنا بكامل تجربتهم التاريخية » . (٣٩)

وتختلف « الرجع البعيد » لفؤاد التكرلي التي تصور أربعة أجيال^(٤٠) من أسرة بغدادية عن كل الأعمال التي ناقشناها ، في أنها تطمح إلى أن تكون رواية كلاسيكية ، رغم أن أحداثها لا تبعد كثيرا عن الدار ، بحيث تكون مشهدا شاملا للمجتمع العراقي في المرحلة التي تقع فيها الأحداث ، ورغم استخدام الكاتب (للكلام) لا (اللغة) في حوارها .

وفضلا عما تحفل به الرواية من نزعة تسجيلية وطبيعية ، فإن معظم شخصيات الرواية هي شخصيات سلبية مهزومة ، تواجه الواقع بسلوك مريض ، كما هو الأمر مع شخصيتي (كريم) الذي تشل إرادة الحياة والعمل فيه رؤيته لصديقه (فؤاد) وهو يموت تحت عجالات مركبة ، وحسن الذي يتخلى عن زوجته وابنتيه ويفصل من عمله فيبحث عن عمل في بلد غير بلده ، ثم يعود إلى بلده ، ليسقط في مستنقع العدمية ويفرق في السكر والادمان عليه . وفي نفس الوقت تقتصر حيوات النسوة العجائز في الطابق الأعلى من الدار على النوم ، والطعام ، واصدار نداءات الجوع بشكل دائم ، بحيث تذكرنا حياتهن الوضيعة هذه بتلك الحيات الوضيعة في (جحيم) دانتي ، ورغم أن شخصية (مدحت) هي الشخصية التي تأسر القارئ لأنها الشخصية الأكثر ايجابية ، إلا أن منطق الشخصية وفلسفتها البراغماتية ، تحد إلى حد كبير من ايجابيتها وفعاليتها . ولا تتأق سلبية كريم و (حسين) وسلوكهما المرضي ، نتيجة لعوامل قاهرة ، تدفع القارئ إلى التعاطف معهما ، بل تغرق الشخصيتان في سلوكهما المرضي هذا بفعل صدمة نفسية ناجمة عن (المصادفة) . وهي في الحالتين (مصادفة) لا تنبع من الضرورة مما جعل الشخصيتين تبدوان زائدتين وسلوكهما غير مبرر واحاديثهما الكثيرة وان ارتدت رداء فلسفيا - باعثة على الضجر .

والكاتب هو أيضا يستخدم الرؤيتين الموضوعية والذاتية معا في كشف

وتصوير شخصياته ، فالراوي في معظم فصول الرواية هو (المتنوع) باستثناء الفصول الخاصة (بكريم) التي تقدمها فيها الأحداث من وجهة نظره وتروى بضمير المتكلم ، على حين يتصافر الأسلوبان في تقديم وتصوير شخصية (منيرة) التي تبدأ في الفصل التاسع من الرواية ، رواية الأحداث رواية ذاتية وضمير المتكلم ، حتى إذا دنا سرد الأحداث من حادث السفاح لجأ الكاتب - وبلغه سينمية - إلى موضعة الأحداث ، وتحول ضمير الحاضر إلى الغائب (والانا) القائل إلى (هو) الرائي ليتحول القارئ بدوره من (السماع) إلى الرؤية البصرية للأحداث .

ان المعنى الكامن وراء موضعة الأحداث ، هو عجز الشخصية ، بفعل التابو الاجتماعي ، والتحريمات الاخلاقية الاجتماعية ، ولاسيما بين الطبقات الوسطى^(٤١) عن الحديث عن أمر كهذا ، ومن جهة أخرى ، تجعل هذه الموضعة القارئ يرى الأحداث بشكل أفضل . وتذكرنا هذه الالتفاتة الفنية من قبل الكاتب بنجيب محفوظ في الثلاثية ، واستخدامه لأدواته التعبيرية بشكل يتناسب وينسجم مع الخصائص الاجتماعية والسيكولوجية للشخصية إذ لم يستخدم الكاتب المونولوج في كشف شخصية أمينة من الداخل وتصوير عالمها الباطني الا بعد وفاة زوجها أحمد عبد الجواد .

إن الرواية كناية عن عمل فكري في المرتبة الأولى ، وهي في المرتبة الثانية ، صياغة جمالية لهذا العمل الفكري ، ومعطيات الواقع هي التي تقترح نوعية هذا العمل وصياغته الجمالية . والرواية الدرامية هي رؤية في الحياة ، وهي رؤية (للفرد في الزمان) كما يقرر ادوين موير ، وقيم هذه الرواية ، قيم فردية ، على عكس الرواية الاجتماعية التي تقوم على قيم اجتماعية ، على رؤية (الفرد في مجتمع) فما الذي يجعل الرؤية الدرامية للحياة تتقدم وتصبح في مركز الصورة على حين تتراجع الرؤية الاجتماعية إلى خلفية هذه الصورة ؟

إن الاجابة على هذا السؤال تكمن في مضامين الروايات التي تحدثنا عنها

والروايات جميعا تتناول عملية التغيير الاجتماعي ، والمشكلات الناجمة عنه . وقد يقول قائل أن بعض روايات نجيب محفوظ في المرحلة الفلسفية التي تحدثنا عنها كالطريق والشحاذ ، تطرح وتعالج مشكلات ميتافيزيقية ، وهذا صحيح ، إلا أن المشكلات الكونية والميتافيزيقية في هذه الروايات « تتلبس مضمونها العيني بوصفها مشكلة اجتماعية في الجوهر والأساس ، مشكلة انتهاء إلى العالم والتزام به ومشاركة في صياغته »^(٤٢) بل إن التساؤلات الكونية والميتافيزيقية فيها نابعة عن التغيير الاجتماعي نفسه .

وعلى حين تقف بعض هذه الروايات عند حدود الواقعية النقدية (كاللص والكلاب) و (الطريق) فإن البعض الآخر يتجاوزها إلى واقعية أكثر إشراقا بما فيها من إيمان بالمستقبل ، وبالعلم والثورة والتغيير الاجتماعيين ، وبما تلهمه من اتجاه ثوري .

إن أكثر روايات هذه المرحلة التصاقا بما هو اجتماعي ، وبعملية التغيير الاجتماعي ، هي اللص والكلاب وميمار . وكلاهما تنتهي بالجريمة وتعنينا رواية اللص والكلاب أكثر من غيرها لكونها بنية دالة بالنسبة للتغيير الاجتماعي ، أكثر من غيرها أيضا ، ولقد بين بعض الباحثين باستخدام جدول الناقد البنيوي كريماز أنها بنية سقوط اقتصادي وايدولوجي^(٤٣) إذ يتخلل الجميع تدريجيا عن (مهران) باستثناء نور وطرزان . ونحن نتفق مع الرأي القائل بأن الرمز في (اللص والكلاب) هو « مزيد من الواقع ، هو تكتيف الواقع وتركيزه » . إن هجرة (رؤوف علوان) الطبقة وتحليه عن تلميذه (سعيد مهران) وعن أفكاره الثورية عن العدالة الاجتماعية هي هجرة موازية وشبيهة بهجرة الطبقة الاجتماعية التي قادت التغيير ، ولذلك كان سعيد مهران وهو يكافح من أجل العدالة الاجتماعية ، وضد القوى الصانعة لمأساته ضمير الملايين : « الناس معي عدا اللصوص الحقيقيين . . أنا روحك التي ضحيت بها ولكن ينقصني التنظيم على حد تعبيرك . وأنا أفهم اليوم كثيرا مما أغلق على فهمه من كلماتك القديمة ومأساتي الحقيقية أنني رغم تأييد الملايين أجدني ملقى في وحدة مظلمة بلا نصير » .^(٤٤)

وفي الشحاذ نجد المفارقة واضحة بين مرض عمر الحمزاوي المحامي الثري الذي حقق كل ما يحلم به من ثروة وملكية وبين النظام الاجتماعي ، إذ يدور هذا الحوار بين عمر وطبيه .

«-وها أنت تبحث عن الحب المفقود ، خبرني أما زلت تذكر أيام السياسة والاضراب والمدينة الفاضلة ؟

- طبعا . وقد ولت جميعا ولم يبق إلا سوء السمعة .

- ومع ذلك فقد تحقق حلم كبير - أعني الدولة الاشتراكية » .

ثم يصف الطبيب مرض عمر المرتد عن ماضيه السياسي والايديولوجي قائلا : -

« أجل إنه مرض برجوازي .. ليس بك من مرض » . (٤٦)

وفي (موسم الهجرة إلى الشمال) يشير محبوب الفلاح إلى خلو القرية من الخدمات التعليمية والصحية ، رغم كل الشعارات العريضة التي ترفعها الفئة الحاكمة حول ذلك ويقول محبوب للراوي واصفا التغيير بقوله : « الدنيا لم تتغير بالقدر الذي تظنه .. الدنيا تتغير حين يصير أمثالي وزراء في الحكومة » ، (٤٧) ويتلو ذلك حديث للراوي عن مؤتمر انعقد حول التعليم ، يكشف فيه التناقض الفاضح بين الفكر والممارسة ، النظرية والتطبيق ، الشعارات والسلوك العملي للفئة الحاكمة ، لنقف على شتى أنواع الفساد في صفوف هذه الفئة التي تتحدث باسم العمال والفلاحين .

أما (الأشجار واغتيال مرزوق) فتؤكد مثل هذا المعنى على لسان منصور عبد السلام الاستاذ الجامعي ، الذي سرح من عمله لأسباب سياسية « أما الذين توهم أنه علق مشانقهم فمازالوا في أماكنهم .. هل نزل منصور عبد السلام تحت الأرض ؟ هل تعب فوقها مثل الخلد الأعمى ؟ لا يستطيع أن يتذكر ، ولكنه متأكد أن ثورة لم تقع رغم الضجة الكبيرة التي يراها في كل شيء حوله » . ولا تتعرض هذه الروايات لعملية التغيير ومصيرها ، وتحلي الفئات الاجتماعية التي قادتها عن

تحقيق العدالة الاجتماعية ، بل وتصف أساليب القمع والارهاب الذي تمارسه هذه السلطات في تحقيق أهدافها الخاصة من التغيير ، إن ثمة علاقة واضحة بين انتقال قرية (الطيبة) العربية من اقتصاد الاكتفاء الذاتي إلى اقتصاد السوق ، وبين اغتراب عبد السلام والياس نخلة من جهة ، وانتهاء الأول إلى الجنون ، وبين اغتيال مرزوق الذي أسهم في الثورة وفي انتقال السلطة إلى الفئة الجديدة من جهة أخرى .

وإذا كان منصور عبد السلام الذي انتهى إلى عدمية شبيهة بعدمية بتشورين بطل ليرمتوف في رواية (بطل من هذا الزمان) ،^(٤٨) إذا كان قد انتهى إلى أن يطلق الرصاص على نفسه في المرأة ، فإن بطل (شرق المتوسط) يمرض ثم يفقد بصره على يد جلاديه ويموت بعد أيام من رميه فاقدًا لبصره على عتبة داره . بل يبلغ الأمر بهؤلاء الجلادين بأن يقدر موا على سجن (حامد) زوج اخته أنيسة ، الذي تكفله بعد خروجه من السجن ، ويجعلوا منه رهينة لكي يعود (رجب) إلى الوطن بعد أن رفض أن يكون عيناً لهم على أبناء وطنه في الخارج .

وتناقش رواية جبرا « البحث عن وليد مسعود » مشكلة التغيير في المجتمعات الزراعية ، حيث يقف التخلف والغيبية عائقين أمام هذا التغيير الذي يتطلب حالة قصوى من العقلانية إذ يتساءل (وليد) عن الهدف من التكنولوجيا قائلاً : « ما هو الهدف النهائي لذلك كله ؟ هل هو تهيئة الرفاه المادي للجميع ؟ . . أولن يكون ذلك ذريعة لتمرير أهداف خاصة لفئات تعطي الخبز للقم بيد ، وتسلب المقرعة على العقل باليد الأخرى ، كما حصل في فترات كثيرة من التاريخ » .^(٤٩)

ويصف وليد العنف والعسف والقمع الذي وجده على الأرض العربية بعد هجرته من فلسطين ، بأنه لا يقل ضراوة عما وجده عند اعتقاله من قبل السلطات الصهيونية في الأرض المحتلة . وبصدد حرية الفكر وغياها ، وتحريم كل النشاطات الفكرية بحجة أنها سلفية أو أنها لا تنتمي إلى الأرض تقول إحدى شخصيات الرواية : « لنشرب نخب المحرقة الكبرى القادمة ، يوم يصبح اللامثقفون الوطنيين الوحيدين » .^(٥٠)

أما رواية (الرجع البعيد) فهي لا تطرح موضوع مصادرة حرية الانسان وحقوقه بشكل مباشر بل تقول ما قالته الروايات الأخرى عن طريق بنائها واحداثها ومصائر هذه الأحداث وان كنا نجد في (استرجاع) كريم لحادث التحقيق معه في موت صديقه فؤاد إشارات واضحة إلى موضوع العنف « كان ضابط البوليس . . يقف كالطاووس بعينين ملتهبتين ويتخذ شكل أحد ضباط الجستابومرة وهيئة رجل من رجال محاكم التفتيش الأسبان مرة أخرى » .^(٥١) وينبغي فهم محاولة مدحت للخروج من الحصار ، في مستواها الرمزي لا الواقعي ، ذلك أن هذه المحاولة اقترنت بتخطيه وتجاوزه لكل القيم الاجتماعية الموروثة ولكل « قذارات أجداده وتفاهاتهم وعقدتهم وجنون حبهم للشرف والقتل » ،^(٥٢) ولكن مدحت الذي يقرر الخروج من غرفة (حسين) والعودة إلى زوجته (منيرة) يسقط ويموت برصاص الجنود المحاصرين للحي وبفعل قوانين كونية واجتماعية عاتية لا ترحم ، شأنه شأن معظم أبطال التكرلي الذين يناضلون بقوة ضد هذه القوانين لكنهم لا يلبثون أن يسقطوا ضحايا لها . وليس عجيباً أن يعتمد الكاتب إلى اختتام روايته بهذا الجزء من الفصل (١٢ - الزخم والبقاء) رغم أنه ليس الأخير من حيث التسلسل الزمني لاحداث الرواية ، ذلك أن كفاح مدحت البطولي للخروج من الحصار نحو الحياة ، وما يكمن فيه من دلالة رمزية ، وموته الذي يتعاقب فيه مصيره الكوني بمصيره الاجتماعي - على نحو يندر له مثيل في الرواية العربية - هو ما يمنح للرواية قيمتها الفكرية والفنية .

لقد أجبنا على السؤال الذي طرحناه حول انتصار الرؤية الفردية الدرامية للحياة على الرؤية الاجتماعية ، إجابة غير مباشرة بأن عرضنا لمضامين هذه الروايات التي تتناول جميعها مشكلة التغيير الاجتماعي وما نجم عنه من مشكلات وتناقضات جديدة ، ولكي نجيب على سؤالنا إجابة تامة لا بد من المقارنة بين هذه المرحلة التاريخية التي دفعت بهذه الرؤية إلى المقدمة وبين مراحل سابقة من التاريخ شهدت انتصار الرؤية الملحمية للحياة تارة ، والرؤية الدرامية والغنائية تارة أخرى .

إن المراحل الأولى لظهور فن الرواية الحديث ، شبيهة إلى حد كبير بتلك المرحلة التي نشأ فيها فن الملحمة لدى الشعوب البدائية ، والتي تسمى بمرحلة الديمقراطية العسكرية ، ففي كلتا الحالتين تكسر المجموعات والسلالات البشرية أطواق الحياة الضيقة ، لتخرج إلى حياة أوسع ، تتيح للشاعر * ذلك الوصف الملحمي التفصيلي للحياة ، كما تتيح للفرد بروز (اناه) بعد أن كان منصهرا في الجماعة البشرية ، وكلتا المرحلتين في التاريخ القديم والحديث شهدتا اندماج هذه (الأنا) بالكلية الجوهرية للأمة وحالاتها وطرق تفكيرها ،^(٥٣) ولقد كانت هذه الحالة (الملحمية) من انسجام الفرد مع الأمة وانسجام الاحساس مع الارادة ، التربة الخصبة التي نشأ فيها فن الملحمة قديما ، كما كانت مثل هذه الحالة - التي ولدت مع خروج التاجر الجوال إلى الحياة الأوسع بعد أن حطمت قواقع الحياة الضيقة - التربة الملائمة التي ولد فيها فن الرواية الحديث ولم يكن ظهور الدول المركزية في الحالة الأولى يؤدي إلى موت واختفاء العناصر الميثولوجية في الملحمة ، بل كان يؤدي إلى موت الملحمة نفسها مفسحا الطريق للأدب الدرامي من جهة ، والغنائي من جهة أخرى . أما في التاريخ الحديث فإن قيام مثل هذه الدول ، أدى إلى موت الرواية (الملحمية) الكلاسيكية ، وما فيها من رؤية اجتماعية مفسحا الطريق أمام الأدب الدرامي والرؤية الدرامية للحياة من جهة ، وللأدب أو الشعر الغنائي من جهة أخرى . ولقد استمرت المرحلة الأولى حتى بداية العقد الثاني من القرن العشرين ثم تلتها مرحلة انجبت بنية روائية يضمحل فيها البطل ويتلاشى لتحل المؤسسات أو العائلة محله واستمرت حتى نهاية الحرب الثانية ، لتحل محلها بنية روائية يتلاشى فيها الانسان وتحل الأشياء محله كما هو الأمر في الرواية الجديدة .

وفي المجتمع العربي ، وفي أجزائه الأكثر تطورا والتي انجبت فن الرواية كانت مرحلة ما بعد الحرب الثانية ، وما نشأ فيها من تحلل لقوى اجتماعية قديمة

* كلمة « الشاعر » مستعملة هنا بمعناها الأرسطي .

ونشوء قوى اجتماعية جديدة تصدرت قيادة المجتمع والتغيير الاجتماعي كانت المرحلة التي انجبت الرواية ذات الرؤية الاجتماعية والمشهد الشامل ، إلا أن التغيير الذي وقع بعد الخمسينات أدى إلى قيام دول شديدة المركزية في هذه المجتمعات تركت مؤسساتها الشاملة والكاملة آثارا سلبية خطيرة على الفرد ، بما أصبح ينوء به من ثقل باهض تضعه هذه المؤسسات على كاهله . وإذا ما أخذنا بنظر الاعتبار البنية الزراعية المتخلفة لهذه المجتمعات أدر كنا حجم الهيمنة الكبيرة لهذه المؤسسات وما تؤدي إليه هذه الهيمنة من مصادرة للكائن البشري ولحقوقه . وخاصة في تلك المجتمعات التي نهضت فيها الدعوة إلى العدالة الاجتماعية ، وقامت بنيتها الاقتصادية على أساس غير رأسمالي لتنتهي إلى ظهور طبقات مستغلة جديدة بعد أن أزاحت الطبقات المستغلة القديمة. إن هذه العوامل وما أدت إليه من احساس عال بالفردية ومن اغتراب وتحطيم لوحدة الانسان والمجموعة البشرية ، أدى إلى تراجع الرؤية الاجتماعية في الرواية وازدهار الرؤية الدرامية وقد عبرت هذه الرؤية الدرامية ، وهذا الاحساس بالفرد عبرا عن نفسيهما في أساليب السرد وبناء الرواية كما رأينا . إن الرواية الجديدة لا تناضل ضد اغتراب الانسان عن طريق مضامينها فحسب بل هي تناضل ضد كل العناصر الصانعة لاغتراب الانسان عن طريق بنائها وأساليب السرد فيها أيضا بما تمنحه هذه الأساليب وهذا البناء ، من اهتمام عال بالفرد وبرؤيته الخاصة ، وللحقائق من دلالات بعيدة عن الاطلاق .

الهوامش

- ١ - برسي لوبوك صنعة الرواية ، ترجمة عبدالستار جواد دار الرشيد بغداد ص ٢٢٥ .
- ٢ - فرانك كرمود الرواية والسرد ترجمة محي الدين صبحي - مجلة الآداب الأجنبية العدد ٣ السنة الرابعة ص ١٧٢ .
- ٣ - تزفان تودوروف : الانشائية الهيكلية ، ترجمة مصطفى التواني ، الثقافة الأجنبية . العدد ٣ ، ١٩٨٢ ص ١٢
- ٤ - نفسه وانظر د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٨ ص ٣٣٧ - ٣٣٨ ، وانظر حسين الواد ، البنية القصصية في رسالة الغفران ، الدار العربية للكتاب ١٩٧٧ ص ٦٧ .
- ٥ - ٦ - الان وارن فريدمان : الرواية الحديثة المتباينة الوجوه شكلا ووظيفة ، ترجمة محي الدين صبحي ، الآداب الأجنبية العدد ٢ تشرين أول ١٩٧٧ ص ١٧ .
- ٧ - تزفان تودوروف : نفسه
- ٨ - د. مورييس أبو ناضر : الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ، دار النهار - بيروت هامش ص ١٢٩ .
- ٩ - نفسه ، انظر على سبيل المثال الفصل الخاص (بالشحاذ) لنجيب محفوظ .
- ١٠ - انظر ميشيل زيرا فافا : الرواية والمجتمع ترجمة جمال شحيد ، مجلة الآداب الأجنبية العدد الرابع نيسان ١٩٧٥ ص ١٨٠ وانظر أيضا محمد رشيد ثابت : البنية القصصية ومدلولها في حديث عيسى ابن هشام ، الدار العربية للكتاب ١٩٧٥ ص ٣٠١ .
- ١١ - الان وارن فريدمان : نفسه ص ٤
- ١٢ - عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب العالمي ترجمة د. جميل نصيف التكريتي ، دار الرشيد ١٩٨٠ ص ٨٨
- ١٣ - نفسه ص ٩٠
- ١٤ - محمود أمين العالم : تأملات في عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠ ص ٩٦
- ١٥ - غالي شكري : المتمتي دراسة في أدب نجيب محفوظ - القاهرة ١٩٤٤ ص ٢٥٨ .
- ١٦ - ادوين موير : بناء الرواية ترجمة ابراهيم الصيرفي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ص ٩٢
- ١٧ - الرواية - دار العلم بيروت ص ٥
- ١٨ - الرواية ط دار مصر ص ٧
- ١٩ - لوبوك : نفسه ص ٢١٤
- ٢٠ - الرواية ص ٧٨
- ٢١ - الرواية : دار مصر للطباعة ص ٤٠

- ٢٢ - نشرت في مجلة شعر اللبنانية العدد ٣٠ صيف ١٩٦٨ .
- ٢٣ - محمود أمين العالم نفسه ص ١٣٢ .
- ٢٤ - نفسه ص ١٣٣ .
- ٢٥ - محي الدين صبيحي : (موسم الهجرة إلى الشمال بين عطيل وميرسو) في كتاب (الطبيب صالح عبكري الرواية العربية) اعداد أحمد سعيد محمدي ، دار العودة بيروت ص ٧٤ .
- ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ - الرواية دار العودة ص ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ١٢٢ .
- ٣٠ - الرواية ص ٦٠ .
- ٣١ - الرواية ص ٥٠ .
- ٣٢ - الرواية ص ١٦٤ .
- ٣٣ - صدقي اسماعيل : مقدمة الأشجار واغتيال مرزوق - دار العودة ١٩٧٣ ص ٩ .
- ٣٤ - انظر شجاع مسلم العاني : عبد الرحمن منيف روائيا - مجلة الأفلام ٧ نيسان ١٩٨٠ ص ١٠٠ .
- ٣٥ - عبد الرحمن منيف : شرق المتوسط : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص ١١٣ .
- ٣٦ - انظر عبد الجبار عباس : البحث عن وليد مسعود الاقلام ٥٢ شباط ١٩٧٩ ص ٧٩ .
- ٣٧ - الرواية ، دار الآداب بيروت ١٩٧٨ ص ٣٤٨ .
- ٣٨ - الرواية ص ٨٢ .
- ٣٩ - انظر عبد الجبار عباس : نفسه .
- ٤٠ - أشار بعض الباحثين إلى أنها تصور ثلاثة أجيال مهملا جيل الأطفال (سها وسناء) حيث يقدم الكاتب الأحداث من وجهة نظر الأخيرة في الفصل السادس : انظر مقال د. محسن جاسم الموسوي ، الفكر العربي المعاصر ، العددان ١٨ ، ١٩ شباط ، آذار ١٩٨٢ ص ٢٣٢ وقد ورد اسم الناقد خطأ (محمد) بدلا من محسن .
- ٤١ - انظر د. محسن جاسم الموسوي : نفسه ص ٢٣٢ .
- ٤٢ - انظر جورج طرابيشي : الله في رحلة نجيب محفوظ ، ط ٢ دار الطليعة بيروت ص ٥٢ ٦٤ .
- ٤٣ - د. سامي سويدان ، اللص والكلاب لنجيب محفوظ ، دراسة سينمائية ، ملحة الفكر العربي المعاصر العددان ١٨ ، ١٩ شباط آذار ١٩٨٢ ص ٢٢٠ .
- ٤٤ - غالي شكري ، المنتمي ، دراسة في أدب نجيب محفوظ القاهرة ١٩٦٤ ص ٢٥٨ .
- ٤٥ - الرواية ص ١٣٩ .
- ٤٦ - الرواية ص ٩ ، ١٢ .
- ٤٧ - الرواية ص ١٠٣ .
- ٤٨ - انظر شجاع مسلم العاني : نفسه ص ١٠١ .
- ٤٩ - انظر الرواية ص ٤٤ .
- ٥٠ - الرواية ص ٣٥٥ وللاستزادة راجع الصفحات ٢٤٨ ، ٣٥٤ .
- ٥١ - الرواية دار ابن رشد بيروت ١٩٨٠ ص ٢٦ .
- ٥٢ - الرواية ص ٣٠٣ .
- ٥٣ - الرواية عدد من الباحثين السوفييت : نفسه ص ١٤٠ .



في اللغة والنحو والأدب

١٠٣ - التفاضل :

الاسم المستحسن يُتفاضل به ، مثل أن يسمع السامع قائلاً يقول : سعيد ،
أو مفرج ، أو نحو ذلك ، وإذا سمعوا ما يكرهون تطيَّروا به ، كما قال الشاعر :
سَمَّتْكَ أُمُّكَ عَبْدُوساً وَفَدَّ صَدَقْتُ وَكَيْفَ يُفْلَحُ مَنْ نَصَفُ اسْمِهِ بَوْسُ
يعني أن عبدوساً أسم فيه باء وو او وسين ، فيتألف من هذا الاسم قولهم
« بوس » وهو مكروه .

قال عليه السلام : « لَا طَيْرَةَ ، وَيَعْجَبُنِي الْفَأَلُ » . قيل : يا رسول الله ،
وما الفأل ؟ قال : « الْكَلِمَةُ الصَّالِحَةُ يَسْمَعُهَا أَحَدُكُمْ » . وروي أنه عليه السلام لما
تلقاه بُرَيْدَةُ الْأَسْلَمِيُّ فِي طَرِيقِ الْمَدِينَةِ قَالَ لَهُ : مَنْ أَنْتَ ؟ قَالَ : أَنَا بُرَيْدَةُ . فَقَالَ
لَأَبِي بَكْرٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ : بَرَّدَ أَمْرُنَا وَصَلَحَ . ثُمَّ قَالَ : مَنْ ؟ قَالَ : مِنْ أَسْلَمَ .
فَقَالَ لَأَبِي بَكْرٍ : سَلِمْنَا . فَهَذَا تَطْيِيرٌ صَالِحٌ لِلْفَأَلِ .

ومن باب التفاضل سمت العرب الملدوغ سليماً ، والبيداء وهي الفلاة التي
تبيد سالكها : مفازة . . . الخ .



خالد سعود الزيد

الحلقة ١٢

١٠٤ - في الصرف :

قال التبريزي والبطلوسي كلاهما في شرح (سقط الزند) : القَنْصُ والقنيص : الصيد .

يقال : قنص الرجل يقنص قنصا . والقنص : المقنوص ؛ كما يقال قبض يقبض قبضا ، والقَبْضُ المقبوض ، وكذلك نفض نفضا ، والنْفَضُ : المنفوض .

قال البطليوسي : فمن سماه قَنَصاً ، جعل حركة النون علامة للاسم ، وتسكينها علامة للمصدر ؛ كما قالوا : هَدَمَ للمصدر ، وهَدَمٌ ، بفتح الدال ، لما هُدِمَ . ومن قال : قنِص . جعله فعिला بمعنى مفعول ، كقوله : قنِص بغيري . وقد حُكي : قَنَص ، بفتح النون ، في المصدر ، فيكونون على هذا قد سموا المقنوص بالمصدر ، كما قالوا : درهم ضرب الأمير .

قال عنترة :

يا شاة ماقنص لمن حلت له حرمت علي وليتها لم تحرم

١٠٥ - ما صالحني مولاي إلا حافيا :

قال (بشر الحافي) رحمه الله : كنت في لهو وعندي ندمانٌ يشربون ويطربون ، فمرَّ رجل من الصالحين على باب داري ، وطرق الباب ، فخرجت إليه جارية من الجواري فلما رآها قال : يا جارية ؛ صاحب هذه الدار حرٌّ أم عبد ؟ فقالت له الجارية : بل حر . فقال لها : صدقتِ لو كان عبداً لاستعمل آداب العبودية وترك اللهو واللعب . ثم تركها ومضى . قال بشر : فأنتُ الجارية وأخبرتني بذلك . فذهبت إلى الباب مسرعاً حافيا . فوجدت الرجل قد مضى فتبعته حتى لحقته . ثم قلت له : أنت الذي وقفت بالباب ؟ فقال : نعم . فقلت له : أعد عليّ ما قلته . فأعاده عليّ . قال بشر : فمرَّغتُ خدي على التراب ، وقلت له : بل عبدٌ بنُ عبدٍ ثم همتُ على وجهي حافيا حتى عُرِفْتُ بالحافي . فقيل لي : لم لا تلبس نعلين تقيانك من الحرِّ والبرد ؟ فقلت : ما صالحني مولاي إلا حافيا .



ARCHIVE

١٠٦ - موت القلب :

قال ابن الطقطقا في كتابه (الفخري) في الآداب السلطانية : كان عبدُ الملك قَبْلَ الخلافةِ أحدَ فقهاء المدينة ، وكان يُسمَّى حمامةَ المسجد لمدامته تلاوةَ القرآن . فلما مات أبوه وبُشِّرَ بالخلافةِ أَطْبَقَ المصحف ، وقال : هذا فراقُ بيني وبينك ، وتصدّي لأمر الدنيا ، وقيل إنّه قال يوماً لسعيد بن المسيّب : يا سعيدُ قد صرْتُ أَفْعَلُ الخير فلا أُسرِّبه وأصْنَعُ الشرَّ فلا أُساءَ به ، فقال له سعيدُ بنُ المسيّب : الآن تكامل فيك موتُ القلب .

١٠٧ - استحضار روح الحلاج :

قال المناوي رحمه الله في كتابه (الكواكب الدرية) :

قال الإمام ابن عربي رأيت الحلاج في بعض التجليات فقلت له : لم تركت

بيتك يخرب ؟ فتبسم وقال : لما استطالت عليه أيدي الأكوان حتى أخلته فأُنيبت وأخلفت هارون في قومي فاستضعفوه لغيبتي فأجمعوا على تخريبه فلما هُدُوا من قواعده ماهدُوا ورُدِدْتُ إليه بعد الفناء فأشرفت عليه وقد حلّت به المثالات أنفت نفسي أن أعمر بيتا تحكمت فيه أيدي الأكوان فقُبِضْتُ عنه فقل مات الحلاج ، والحلاج مامات لكن البيت خرب والساكن ارتحل والسلام .

١٠٨ - شيبه الخوف من اللحن :

قال محمد بن علي بن طباطبا المعروف بابن الطقطقا في كتابه (الفخري) في الآداب السلطانية :

كان عبدالمملك أديباً ذكياً فاضلاً . قال الشعبي : ما ذكرت أحداً إلّا وجدت لي الفضل عليه إلّا عبدالمملك بن مروان ، فإني ما ذاكرته حديثاً إلّا زادني فيه ، ولا شعراً إلّا زادني فيه .
وقيل لعبدالمملك ؛ لقد أسرع إليك الشيب . قال : شيبني صعود المنابر والخوف من اللحن . وكان اللحن عندهم في غاية القبح .

١٠٩ - إذا جاع الكريم :

قال (ابن شهيد) :

إنّ الكريم إذا نالته مخمصة أبدى إلى الناس رياءً وهو ظمآن
يحي الضلوع على مثل اللظى حرّاً والوجه غمر بماء البشر ملآن

١١٠ - الناس في زمن ابن عباس :

قال ابن عباس رضي الله عنهما : عهدت الناس وهم تبع لأديانهم ، وإنّ الناس اليوم أديانهم تبع لأهوائهم .

١١١ - عمياء وأعور :

لما ولي المغيرة بن شعبه (الكوفة) سار إلى دير هند بنت النعمان وهي فيه عمياء مترهبة . فاستأذن عليها ، فقالت : من أنت ؟ قال : المغيرة بن شعبه الثقفي . قالت : ما حاجتك ؟ قال : جئت خاطباً . قالت : لم تكن جئتني لجمال ولا مال ، ولكنك أردت أن تتشرف في محافل العرب فتقول : تزوجت بنت النعمان بن المنذر وإلا فأني خير في اجتماع عمياء وأعور ؟ .

١١٢ - يائية عبد يغوث

أسر عبد يغوث يوم (الكلاب) الثاني ، أسرته التيم تيم الرباب . وقتلته . وقال قبل مقتله هذه القصيدة يرثي بها نفسه ، وهي مسطورة في المفضليات وفي ذيل الأمالي وفي الأغاني والنقائض . وسنقف بضع مرات موقفاً مترثاً غير عجل عند بضعة أبيات من هذه القصيدة . سندخل على هذه الأبيات برفق وتؤدة لنرى هل وفق النحاة واللغويون القدماء في فهم هذه الأبيات كما ينبغي أن تفهم ، أم أنهم لم يوفقوا ووفق بعضهم ؟ لقد زحف اللحن إلى لسان الخاصة كما زحف إلى لسان العامة . و (درة الغواص في أوهام الخواص) للحريري وكتاب (التنبيه على حدوث التصحيف) لحمزة بن الحسن الأصفهاني وغير هذين الكتابين شواهد على أن التصحيف والتحريف قد مشى في لسان (الخاصة) كما مشى في لسان (العامة) وفشا .

لم يكن التنقيط ولا الشكل قد أخذ موقعه كما ينبغي ، لذلك سقط أصحاب الحديث وأصحاب اللغة والأدب سقطات . وعشروا عشرات نبه إليها الأولون واستقصوها . وبقيت هناك بواق لم تزل منتظرة ، وإن كانت من القلة بمكان . وسنأتي على بعض ما نبه إليه السابقون . بيد أن هناك أمراً آخر ما فطن إليه بعض المتأخرين من القدماء الذين شرحوا القصيدة الجاهلية . لقد فهموا القصيدة الجاهلية فهماً حضرياً بحتاً . لقد شرحوها وهم قابعون في مدنهم القصية عن

الصحراء . لم يعاشوا النص جميعه معاشة أهله له . ولم يتحركوا معه كما كان هو متحركاً غير ساكن ، ذا جَلْبَةٍ في موقعه يمور بالحياة . يعبر عن حياة الناس (في ألفاظه ومعانيه) تعبيراً صادقاً شفافاً . ويسجل مصوراً خلجات نفوسهم ونفثات صدورهم على نحوٍ أسيرٍ أخاذ .

كما قلت لصحبي : انكم لن تفهموا هذا الشعر الجاهلي ولا هذه الحياة في ذلك العصر في جمادها ونباتها وحيوانها وإنسانها ، في عاداتها وفي تقاليدها وفي دقات فؤاد أهلها إذا لم تسعوا إلى هذا الشعر سعياً في منابته الأولى التي اشْتُقَّ منها ونُحِتَ في أحاديدها وقُلِّلَ جبالها ، وفي سهلها وفي وعرها . قلت لهم : سيروا إلى الصحراء قبل أن تقرؤوا آثار أهلها . سَتَسْقِيكُمْ من نفس ذلك المعين الذي جهلتموه ببُعْدكم عنه ، وستُلْبِسُكم من أثوابها حُلُلَ معانٍ لم تعهدها على أجسادكم من قبل . إذا فعلتم ذلك فاقروا آثار آبائكم في الجاهلية قراءة متأنية مثرية متأمله . إنكم ستدركون بلا مشقة ولا عنت ولا مزلة كل نبض في هذا الشعر الجاهلي . وستسمعونه من قائله سمعا ، بأذانٍ روحية وقلوب صاغية واعية . عيشوا في الصحراء فترة من الزمن لا تصحبون إلا ديوان الشعر الجاهلي وبعضاً من الشعر في العصر الأموي لَتَمَلُّوا معانيه وتتمثلوها ولتَحَسُّوا مدلول ألفاظه بوضوح تام وجلاء غير مغبون . سَيُكْشَفُ عن غطائكم فتدركون المعاني والألفاظ كما سكبها أصحابها وأرادوها . فاصنعوا حينئذ قاموساً لألفاظ الشعر الجاهلي بملولها القديم كما عناها أصحابها لا كما نفهمها اليوم من وحي تراكم العصور عليها . واصنعوا معجماً في معانيه مبوباً تبويباً موضوعياً يدلنا على كل مادة وكل همسة من همسات القلوب وعادات الناس التي خَلَقَتْها تلك الحياة ونَصَدَّتْها .

هاتوها كما أوحى بها إلى الناس تلك الصحراء فتداخلت في أجسادهم وتكوين فكرهم وتلوين عاداتهم وتقاليدهم . من ملبس ، ومطعم ، ومشرب ، وذوق ، وصبغة زرعٍ وضرع .

لقد رسم الشعرُ الجاهلي كل ذلك وكذلك الشعرُ الأموي . لم يترك لنا موضع

ظَنَّهُ . سندرك ما كان منحولا من الفهم عند المتأخرين والمتقدمين مما لا يعنيه أولئك الشعراء ولا شعروا به ولا عنوه قط . سندرك ما كان مدخولا على هذا الشعر مُقْحَمًا فيه إقحاما فهو ليس منه ولا من تلك البيئة ولا من صنع أهلها وما كان ينبغي لهم أن يقولوه . . لقد أحسن القدماء فيما علموا وفهموا وقدموا . . وآن لنا أن نحسن كما أحسنوا إلى هذا التراث وأن نجرب حسب مناهجنا الحديثة ، لنعطي كما أعطوا عطاءً خالصا لله والعلم .

ولتقف الآن مع (عبد يغوث) في قوله :

ولو شئتُ نَجَّتني من الخيل نهدةٌ ترى خلفها الحوَّ الجيادَ تواليا
وفي النقائص (ولو شئتُ نجتني كميثَ رَجيلة) . وفي خزانة الأدب للبغدادى (تُرى) بالمبني للمجهول . وعليه يجب رفع (الحو الجياد) وفي رواية (متاليا) بفتح الميم ولا معنى له كما سيتضح ذلك فيما بعد . و (تواليا) : تقول جاء فلان تاليا أي متخلفا عني . وتوالي كلُّ شيءٍ أواخره . والعرب تقول ليس هوادي الخيل كالتوالي . وتاليات النجوم : أواخرها . والتالي : الرابع من خيل الحلبة . أما من رواها (متاليا) بفتح الميم بدلا من (تواليا) فلا أجد لها معنى إلا أن يكون بضم الميم (مُتالي) وهو مفردٌ وهو الصواب . ويفتح الميم يكون جمعا لـ (مُتَلية) وهي الابل التي تُتَج بعضها وبعضها لم يُنتج . فالمُتالي (بضم الميم) من الخيل هي التي تردد صدَى حوافرُ أولأها . ليست الأولى بل تالية لها وتابعة ، كما يُتَبَّعُ المُرَاسِلُ في الغناء المغني ويردُّ غناؤه . فهو (مُتالٍ) بضم الميم . وعلى هذا المعنى لا المعنى الذي ذهبوا اليه تكون الروايتان صائبتين . وسوف نقف عند (متال) فيما بعد . قال عبد يغوث :

أقولُ وقد شدُّوا لساني بِنِسْعَةٍ أَمعشَرَ تيمٍ أطلقوا عن لسانيَا
يقال : قطع الأمير لسانه : أسكته بالاحسان اليه . وقَطَّعه بالحجة : بَكَّتَه وغَلَّبه . وعلى هذا ندرك معنى (شدوا لساني) . فالنِسْعة (بكسر النون) والعاماة عندنا بفتحها . وهي سير من جلد أو خيط يُشدُّ به الرحل والسروال ونحو ذلك .

قال البغدادي رحمه الله : إن هذا مَثَلٌ . وذهب اليه شراح أبيات الشعراء والقالى في أماليه وحكاياه ابن الانبارى . وقال : لأن اللسان لا يشد بنسعة ، وإنما أراد افعلوا بي خيراً لينطلق لسانى ويشكركم . وإنكم مالم تفعلوا فلسانى مشدود لا أقدر على مدحكم .

وذهب الجاحظ وصاحب الأغاني وفي قول لابن الانبارى بأنهم ربطوا لسانه فعلاً بنسعة مخافة أن يهجوهم . ولتأكيد زعمهم المنحرف في هذا قالوا : إنهم إذا أسروا الشاعر شدوا لسانه بنسعة كما صنعوا بعبد يغوث .

ولا شك أن هذا قول مرفوض ، لا تقبله النفس ولا العقل . فكيف يرثى نفسه مَنْ شدوا لسانه بنسعة ؟ ولو شدوا لسانه بنسعة حقاً لورم لسانه فانقطع فمات ، فالذين فهموا هذا الفهم لم يدركوا أن هذا مَثَلٌ سائر ، جاء به الشاعر في شعره ، كما يفعل الشعراء دائماً في تلقي الحكمة والمثل الشعبي السائر وتضمينه في أشعارهم . وقد ذكرنا ذلك في مقدمتنا عن تاريخ المثل العربي ، المنشور في مجلة (البيان) في العدد رقم ٢٢٠ .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قال عبد يغوث :
وتضحك مني شيخاً عيشية كأن لم ترى قبلي أسيراً يمانياً

قال البغدادي في الخزانة : (قال القالي في ذيل الأمالي : قال الأخفش : رواية أهل الكوفة (كأن لم ترى) بالالف ؛ وهذا عندنا خطأ ، والصواب ترى بحذف النون علامة للجزم وقال ابن السيد : قوله : كأن لم ترى ، رجوع من الإخبار إلى الخطاب) .

وما قاله البغدادي صواب ، فنحاة الكوفة نقلوا البيت محرفاً . وتخريجهم للرواية المغلوطة لا ينفع . وما زاد الطين بلة أن بعض المتأخرين نقل روايتهم للبيت محرفة فقال (لم تجد) وهذا نهاية العبث .

لقد كانت الكتابة العربية الأولى خالية من الشكل ومن التنقيط . وبذلك

استوى عندهم لفظ (حال وخال) و (احتار واختار) و (قال ومال) . وأضربُ مثلاً على التصحيف مما رواه حمزة بن الحسن الاصفهاني في كتابه (التنبيه على حدوث التصحيف) قال :

وروي في مجلس جعفر بن سليمان :

بَيْنَ الْأَرَاكِ وَبَيْنَ النَّخْلِ تَشْدُخُهُمْ زَرْقُ الْأَسْنَةِ فِي أَطْرَافِهَا شَبَمٌ

فقال له الأصمعي : يا أبا العباس لعل الرماح استحالت إلى كافر كوبات (ضرب من السلاح يشبه الدبوس وبه تقرع الرؤوس) فهي تشدخ . فقال له : فكيف روايته يا أبا سعيد ، فقال : (تسدحهم) والسدح الصرع بطحاً على الوجه أو على الجبين .

وروى المفضل بيت أوس بن حجر :

لَيْثٌ عَلَيْهِ مِنَ الْبَرْدِيِّ هَبْرِيَّةٌ كَالْمِزْبَرَانِي عِيَارٌ بِأَوْصَالٍ

فقال الأصمعي : ما الميزبراني ؟ فقال : ذو الزُّبْرَةِ ، فقال : يا عجباه يشبهه بنفسه إنما هو (كالمزباني) وهو أحد مرازية الفرس . فأسكته . وفي ما بعد المزباني أربع روايات (عِيَار) و (غِيَار) و (عَبَار) و (عِيَال) . فعيار : منفلت . وغيار : يغير أهله . وعبار : يعبر بلبداً أخرى . وعيال : متبختر ، وروي (بأصال) .

إِذَنْ فَيَقُولُ الشَّاعِرُ (كَأَنْ لَمْ تَرِنِي) رجوع من الأخبار إلى الخطاب . لقد التفت إليها من الغيبة إلى الخطاب . ويقول ابن حيان في البحر المحيط : الانتقال من فنون البلاغة وهو الانتقال من الغيبة للخطاب أو التكلم ، ومن الخطاب للغيبة أو التكلم ، ومن التكلم للغيبة أو الخطاب .

قال عبد يغوث :

أَحَقُّ عِبَادَ اللَّهِ أَنْ لَسْتُ سَامِعاً نَشِيدَ الرِّعَاءِ الْمُعْرِبِينَ الْمُتَالِيَا

المعزب : طالب الكلاء . وأعزب القوم : أصابوا كلاً عازباً أي بعيداً لم تطأه

أقدامُ أحد . فهو يقول : لقد ذهب هؤلاء الرعاء بعيداً طلباً للمرعى الجيّد ثم عادوا وهم ينشدون نشيداً مُتالياً (بضم الميم لا بفتحها) . ولكي ندرك المعنى فانظر تعليقنا على قوله : (ترى خلفها الحو الجيادُ مُتالياً) . وزيادة على قولنا ذلك وتأكيده له نعوج إلى البيئته نستلهمها معنى اللفظ الأصح : قال لي الدكتور عبدالله العتيبي يوماً : كنا صغاراً وفي أيام الربيع نربّع خارج المدينة وكنا ننتظر الأغنام عند رواحها ليلاً يأتي بها الرعاء من المرعى ، ومن عادة هؤلاء الرعاء أن يأتوا توالياً وهم يغنون ، يصلُ رَجْعُ غناءِ قادمهم إلى صاحبه من ورائه . فكل راع حريص على قطيعه حتى لا يختلط بقطيع صاحبه فاذا رُوح الرعاء إلى منازلهم ليلاً رفعوا أصواتهم بالغناء وكل أصحاب أغنام يعرفون راعي أغنامهم من صوته فيتقدمون إليه . وفي هذا جمال أشار إليه القرآن . وهكذا كل راع يأتي بعد صاحبه وهو يغني على أثره في مشهدٍ جميلٍ لا يتيسر إلا في الصحراء أو في أطراف المدن . وفي هذا المشهد ندرك معنى (مُتالياً) بضم الميم ونميز بينها وبين (مُتالياً) بفتحها على الميم .

قال ابن منظور : والعرب تسمي المراسيل في الغناء والعمل المُتالي والمُتالي الذي يُراسل المُغني بصوتٍ رَفيعٍ قال الأخطل :
صَلْتُ الْجَبِينَ كَأَن رَجَعَ صَهْلُهُ رَجْرُ الْمُحَاوِلِ أَوْ غِنَاءُ مُتَالٍ

فالمُتالي وهو المقصود ، مفرد ، وجمعه المُتالون . والمُتالي (بفتح) كما ترويه كتب الأدب جَمْعٌ ، مفردة ، مُتَلِيَةٌ ومُتَلٍ أي يتلوها ولدها ويتبعها . قال الراعي :
لَهَا بِحَقِيلٍ فَالنُّمَيْرَةُ مَنْزِلٌ تَرَى الْوَحْشَ عُودَاتٍ بِهِ وَمُتَالِيَا
فبعد يغوث يعني أن هؤلاء الرعاء يأتون وغناؤهم يتردّد صداه من خلفهم ومن أمامهم وكأنما هم يرددون غناء بعضهم وهم يتتابعون قادمين مثل المراسلين ، كما شرح ذلك ابن منظور . و (المُتالياً) صفة لـ (نشيد الرعاء) فهو النشيد المُتالي .

وعليه فإن (فتح ميم) المتالي على أنه جمع مُتَلِيَةٍ لا مستند له والصواب (ضم الميم) بمعنى المراسل في الغناء كمت ذكرنا .

قال عبد يغوث يرثي نفسه بعد أن أُسْرِ في يوم (الكلاب) الثاني :

- ألا ، لا تَلُوماني ، كَفَى أَلُومَ مَإِيَا
فَمَا لَكُمَا فِي أَلُومِ خَيْرٍ ، وَلَا لِيَا^(١)
أَلَمْ تَعْلَمَا أَنَّ الْمَلَامَةَ نَفَعُهَا
قَلِيلٌ ، وَمَا لَوْمِي أَخِي مِنْ شِمَالِيَا؟^(٢)
فِيَا رَاكِباً ؛ إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلَّغْنِ
نَدَامَايَ ، مِنْ نَجْرَانِ أَلَّا تَلَاقِيَا^(٣)
أَبَا كَرِبٍ ، وَالْأَيْمَيْنِ كِلَيْهِمَا
وَقِسّاً ، بِأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ ، الْيَمَانِيَا^(٤)
جَزَى اللَّهُ قَوْمِي بِالْكَلَابِ مَلَامَةً :
صَرِيحَهُمْ : وَالْآخِرِينَ الْمَوَالِيَا^(٥)
وَلَوْ شِئْتُ نَجَّيْتَنِي ، مِنْ الْخَيْلِ ، نَهْدَةً
تَرَى خَلْفَهَا الْحَوَّ ، الْجِيَادَ ، تَوَالِيَا^(٦)
وَلَكِنِّي أَهْيَ ذِمَارَ أَبِيكُمْ
وَكَانَ الرِّمَاحُ يَخْتِطِفُنَ الْمُحَامِيَا^(٧)
أَقُولُ ، وَقَدْ شَدُّوا لِسَانِي بِنَسْعَةٍ
أَمْعَشَرَ تَيْمٍ ، أَطْلِقُوا عَنْ لِسَانِيَا^(٨)
أَمْعَشَرَ تَيْمٍ ، قَدْ مَلَكَتُمْ ، فَاسْجَحُوا
فَإِنَّ أَخَاكُمْ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَوَائِيَا^(٩)
فَإِنْ تَقْتُلُونِي تَقْتُلُونِي سَيِّداً
وَإِنْ تُطْلِقُونِي تَحْرُبُونِي مَالِيَا^(١٠)
أَحَقّاً ، عِبَادَ اللَّهِ ، أَنْ لَسْتُ سَامِعاً
نَشِيدَ الرِّعَاءِ ، الْمُعْزِبِينَ الْمُتَالِيَا^(١١)؟
وَتَضَحَكُ مِنِّي شَيْخَةً ، عَبْشَمِيَّةً
كَأَنْ لَمْ تَرِنِي قَبْلِي اسِيراً ، يَمَانِيَا^(١٢)

وَظَلَّ نِسَاءَ الْحَيِّ حَوْلِي ، رُكَّدًا
 يُرَاوِدُنَّ مِنِّي مَا تُرِيدُ نِسَائِيَا^(١٣)
 وَقَدْ عَلِمْتَ عِرْسِي ، مُلَيْكَةً ، أَنَّنِي
 أَنَا اللَّيْثُ ، مَعْدُوًّا عَلَيْهِ ، وَعَادِيَا^(١٤)
 وَقَدْ كُنْتُ نَحَارَ الْجَزُورِ ، وَمُعْمَلِ الْ
 مَطْيِ ، وَأَمْضِي حَيْثُ لَا حَيٍّ مَاضِيَا^(١٥)
 وَأَنْحَرُ لِلشَّرْبِ الْكَرَامِ مِطْيَتِي
 وَأُصْدَعُ بَيْنَ الْقَيْنَتَيْنِ رِدَائِيَا^(١٦)
 وَكُنْتُ ، إِذَا مَا الْخَيْلُ شَمَّصَهَا الْقَنَا ،
 لَيْقًا ، بِتَصْرِيفِ الْقَنَاةِ ، بَنَانِيَا^(١٧)
 وَعَادِيَةِ ، سَوَمَ الْجَرَادِ ، وَزَعْنُهَا
 بِكَفِّي ، وَقَدْ أَنْحَا إِلَى الْعَوَالِيَا^(١٨)
 كَأَنِّي لَمْ أُرْكَبْ جَوَادًا ، وَلَمْ أَقْلُ
 لَحِيلِي : كُرِّي ، نَفْسِي عَنْ رَجَالِيَا^(١٩)
 وَلَمْ أَسْبَأَ الزَّقَّ الرَّوِّيَّ ، وَلَمْ أَقْلُ
 لِأَسَارِ صِدْقٍ : أَعْظَمُوا ضَوْءَ نَارِيَا^(٢٠)



الهوامش

- (١) قال البغدادي : الخطاب لاثنتين حقيقة . واللوم مفعول مقدم ، وما فاعل مؤخر . أي كفى اللوم ما أنا فيه . فلا تحتاجون إلى لومي مع ما ترون من إساري وجهدي .
- (٢) شمال (بالكسر) : الطبع والخصلة والخلق والجمع شمائل . و يروى : أخا (بالتثنية) .
- (٣) الراكب : راكب البعير والناقة . ويقال لعباب الماء في زورق ونحوه راكب ويجمع على ركاب ولا يقال ذلك إلا لركاب البحر . عرضت : تعرضت وظهرت . الندامي : جمع ندمان وهو النديم .

(٤) هؤلاء من نداماه . قال البغدادي : ذكرهم عند موته وحن إليهم ، وهو بذل من نداماي . وأبو كرب والأيمان من أصحابه . وقيس هو ابن معد يكرب أبو الاشعث بن قيس الكندي . ويروى ان قيسا هذا لما بلغه هذا البيت قال : لييك وإن كنت قد أحرقتي .

(٥) الكلاب (بضم الكاف) : اسم موضع الوقعة وهو يوم الكلاب الثاني . الصريح ، الخالص .
الموالي : الخلفاء .

(٦) النهدة : صفة الفرس أي المرتفعة الناهدة . فكل ما ارتفع يقال له : نهد . ومنه النهدان . الحو : جمع الأحوى والحواء : ما ضرب لونه إلى الخضرة . مأخوذ من الحوة وهو نبات لازال يعرف بهذا الاسم حتى اليوم عند العامة . تواليا : تتلوها .

(٧) الذمار : ما يجب على الرجل أن يحفظه من حقوق . قال البغدادي . وقوله : وكان الرماح . . . الخ قال القالي : هذا مثل . . . يحتفظن : يحتلسن ويستلبن بسرعة خاطفة .

(٨) شدوا لساني : هذا مثل . أي أكرموني وأطلقوا سراحي تطلقوا لساني بمدحك ، والثناء عليكم . وأخطأ من ظن أنهم إذا أسروا الشاعر شدوا لسانه بنسعة .

(٩) أسجحوا : سهلوا ويسروا واعفوا . يقال : خذ أسجح وطريق أسجح ، إذا كان سهلا . والبواء : السواء أي لم يكن أخوكم نظيرا لي فأكون بواء له .

يقول : لم أقتل صاحبكم وليست له بواء فتقتلونني به . يقال : يؤبدم فلان ، أي اذهب به . يقال ذلك للمقتول بمن قتل وبمن لم يقتل إذا كان له نظيرا وكفوا .

(١٠) وفي رواية : تقتلوا بي سيدا . وتحربوني بماليا . وهي رواية أبي الأنباري والبغدادي . وتحربوني : تأخذون جميع مالي وتغلبوني عليه عن طيب خاطر .

(١١) المثالي (بضم الميم) الذي يرأس المعني ويصاحبه بصوت رفيع . والمغزب اسم فاعل من أغزب أي ذهب وبعد بماشيته عن الناس في المرعى . يقول : هل دنا أجلي يا عباد الله أيها السامعون صوتي ، فلست بمستمع بعد اليوم بسماع أغاني الرعاء العائدين من المرعى بأغنابهم ، الآتين لمنازل أحيائهم مساء وهم يرددون النشيد .

(١٢) وفي رواية : لم ترأ . وفي البيت التفات من الغيبة إلى الخطاب . طالع ما كتبناه في المقدمة .

(١٣) يقال : إن الشاعر كان ذا هبة وجمال . وكان الذي أسره معروفا بالهوج . وقد ضحكت والده هذا الأهوج حين علمت أن الشاعر سيد قومه وقالت : قبحك الله من سيد ، حين أسرك هذا الأهوج . وركدا أي رواكد .

(١٤) مليكة : زوجته وهذا اسمها . ووقع في رواية (معديا عليه وعاديا) وهو شاذ مستعمل . والقياس معدوا عليه لأنه بناه على عدي عليه .

(١٥) أعمل المطي : سيرها حيثما يشاء . ومنه اليملة وجمعها يَمَعَلات : الجمل والناقة المطبوعان على العمل .

(١٦) انحر مطيتي من غير علة بها إكراما للضيوف وأصحابي . والشرب جمع شارب . وأصدع : أشق . القبة : المغنية . يقول : إنه يشق رداءه إذا شرب فيعطي كل قينة نصفه .

(١٧) شَمَّصَهَا ويروي شمسها بمعنى نفرها . ويروي : نفرها . والليبق : الحاذق ، من اللبابة . يقول :
في اليوم الشديد الطعن الذي تنفر منه الخيل وتعاف مورده تراني عالما بموقع رمحي من الفرسان
المقتحمين الوغى . أصرَّف القناة بأصبعي كيفما أشاء .

(١٨) العادية : القوم يعدون من العدو وهو الركض . وسوم الجراد : أي كسومه وهو انتشاره . وربما قصد
بالعادية الخيل المقبلة بوجهها على المعركة يدفعها أصحابها فهي هاجمة كالجراد ، منتشرة لكثرتها في
المعركة ، وزعتها أي كففتها بيدي والفرسان قد أمالوا رماحهم نحوي يقصدونني فلم ينالوا شيئا .
والعالية من الرمح أعلاه . وأنحوا الرماح : أمالوها .

(١٩) نَفَّسِي ويروي قاتلي : أي وسعي وفرجي عن أصحابي .

(٢٠) أسبأ : أشتري الخمر للشرب لا للبيع فالسباء بالمد شراء الخمرة خاصة .
الروي : الممتلئ . الأيسار : الذين يضربون القداح في لعب الميسر .



اتخاذ

التاريخ

مصدراً

الكتاب المسرحي

بقلم : د. أحمد زياد محب

مصادر العمل الابداعي : -

مما لا شك فيه أن المصدر الأول للعمل الابداعي عامة ، هو تجربة الحياة الواقعية ، التي يعانها الأديب ، بمستويها الفردي الخاص ، والاجتماعي العام ، بما في كل مستوى من مكونات ، وبما بين بعضها وبعضها الآخر ، في كلا المستويين ، من علاقات متعددة ، وتأثيرات مختلفة متبادلة ، يصعب فصل بعضها عن بعض ، تسهم جميعها في تزويد الأديب بمادة عمله الابداعي ، وتمده برؤيته

الخاصة ، وتشكل موقفه ، وتصنع هدفه ، وتمنحه صفاته المميزة ، وتكون حافزا له على الابداع ، سواء أكان واعيا ذلك أم لم يكن ، وسواء أقره أم أنكره .

وثمة مصادر أخرى ، غير تجربة الحياة الواقعية ، تبدو في بعض الأحيان وحدها مصدر العمل الابداعي ، فيظهر مبنيا عليها ، مستمدا منها مادته وشكله وبناءه وهدفه ، ومن تلك المصادر الأسطورة والتراث الشعبي والتاريخ والعمل الابداعي نفسه .

ولكن مثل تلك المصادر ليست إلا جزءا من تجربة الحياة نفسها ، تغنيها ، وتغني بها ، وحين تبدو وحدها مصدر العمل الابداعي ، فما هي على الأغلب إلا وسيلة مستعارة ، للتعبير عن تجربة الحياة نفسها ، ولكن بأسلوب آخر مختلف ، يعتمد على مادة هي غير مادة تجربة الحياة الواقعية ، في الظاهر ، ولكنها هي نفسها ، عند التحقيق .

وحيث تكون تجربة الحياة وحدها المصدر الأول للعمل الابداعي ، في مادته وبناءه وهدفه ، فإن ذلك لا يلغي أثر المصادر الأخرى ، لأنها جزء من تجربة الحياة نفسها ، وكثيرا ما تظهر في أشكال وأساليب مختلفة ، حتى حين تكون مادة العمل الابداعي مستمدة من تجربة الحياة نفسها .

ومن أمثلة ذلك في المسرح في سورية ، مسرحية (الحداد يليق بأنثيغون) (١٩٧٨) لمؤلفها : (رياض عصمت) ، فهي مبنية على تجربة الحياة الواقعية ، ولكنها تشير إلى أسطورة أنتيجونا ، كما صورتها مسرحية (أنتيجون) لمؤلفها (سوفوكليس) ، كما تشير إلى مسرحية (الحداد يليق بالكترا) (١٩٣١) لمؤلفها (يوجين أونيل) .

ولئن دل ذلك على شيء فهو يدل على وحدة مصادر العمل الابداعي ، وارتباطها جميعا ، بعضها ببعض ، ولو بدا أحدها طاغيا أو بدا هو المصدر الوحيد .

وتعدد مصادر العمل الابداعي قديم ، نبه إليه (أرسطو) في مقارنته بين الواقعي والمحتمل ، وهو يعرض لثلاثة مصادر ، هي الواقع والأسطورة والتاريخ ، ويعني بطريقة إفادة الشاعر منها ، من خلال فهمه الشعر محاكاة ، أي خلقا لأمر يمكن أن تقع بالاحتمال ، أو الضرورة وليس نقلا لما قد وقع حقيقة .

ويمثل ذلك قوله : « أما في المآسي فالشعراء يتعلقون خصوصا بأسماء من وجدوا وعاشوا : والسبب في هذا أن الممكن أمر يعتقد به ، فإذا كان ما لم يقع لا نعتقد لأول وهلة أنه ممكن ، فإن ما وقع فعلا من البين أنه ممكن ، لأنه لو كان مستحيلا لما وقع ، ومع ذلك ففي المآسي نجد أن شخصا أو شخصين فقط هما من بين الأسماء المشهورة المعروفة ، بينما سائر الاسماء مخترعة ، وفي بعض المآسي لا نشهد شخصا واحدا معروفا ، ومع هذا فلا ينقص ذلك من قدرها ومتعتها ، ولهذا لاداعي إلى الحرص بأي ثمن على الخرافات التقليدية التي تدور عليها مآسينا ، بل هذا حرص يثير الاشفاق ، لأن التواريخ المعروفة ليست معروفة في الواقع إلا لفئة قليلة من الناس ، ومع هذا فكل المشاهدين يستمتعون بها ، ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو إنما يحاكي أفعالا » (١).

إن (أرسطو) يأخذ على كتاب المآسي في عصره حرصهم الشديد على الأخذ بالأساطير المعروفة ، وتعلقهم بالشخصيات التاريخية ، ويتمنى عليهم أن يصنعوا الحكايات ، ويخترعوا الشخصيات ، ويقلل من قيمة الشاعر الذي يتخذ موضوعه من أمور وقعت فعلا ، ولا يرى له فضلا سوى انتقائها ، دليلا على ما يمكن أن يقع ، وهو لا يحظر عليه ذلك ، ولكنه يفضل عليه الشاعر الذي يصنع حكايته .

طبيعة اتخاذ التاريخ مصدرا

ويبدو التاريخ من أهم المصادر التي اعتمد عليها التأليف المسرحي ، لأن التاريخ يتفق في طبيعته والمسرح ، فكلاهما يعنى بالمواقف التي يتقرر فيها مصير فرد

أو شعب ، فيبرز الصراع بين طرفين ، وتظهر شخصية عظيمة ، ويقع حدث جلل .

والمسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها هي « محاولة جدية لاعادة بناء حياة إحدى الشخصيات التاريخية ، أو أحد العهود التاريخية ، أو قسم منها ، وابرازها في شكل مسرحي ، وكاتب التمثيليات التاريخية ينتقي كل شخصياته أو معظمها من بين صفحات التاريخ ، ويضيف إليها أخرى من مخيلته ليحسن قصته أو يقوي أثرها » . (٢)

ولكن ثمة فرق بين التاريخ والمسرح ، « فأحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة ، وأسمى مقاما من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي » . (٣)

ومما لاشك فيه أن التاريخ قد تطور ، وأصبح يتجاوز رواية الأحداث إلى اكتشاف ما وراءها من أسباب ، واستخلاص القيم الكلية ، ولكن مثل ذلك الفرق بين المسرح والتاريخ يظل قائما ، لأن الغاية من التاريخ هي المعرفة ، على حين لا يسعى إليها المسرح ، وإذا ما تبناها في مذاهبه الحديثة ، فإنه يتجاوزها ، ولا يقتصر عليها ، كما يفعل التاريخ .

ولكن على الرغم من ذلك يظل التاريخ أهم مصدر للتأليف المسرحي ، لما يقدم من مادة يمكن الافادة منها في تكوين نص مسرحي .

« إن أحداث التاريخ تعين الكاتب . . أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيداها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يسعى إليه في عمله الفني » (٤) .

ولكن ما يستمد من التاريخ ، ويقدم في نص مسرحي ، يختلف في طبيعته وتركيبه والغاية منه ، اختلافا كلياً ، عما كان عليه ، وهو في نصه التاريخي .

« إن الكاتب إذ يتناول موضوعاً تاريخياً ، لا تكون مهمته تسجيل ما حدث في التاريخ ، كما حدث ، فتلك مهمة المؤرخ ، وأما مهمته فهي أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالماً جديداً ، تقع فيه الأحداث وتتصرف فيه الشخصيات وتتعدد فيه المشكلات ، وتصدر عنه النتائج ، لا كما أثبتته سجلات التاريخ ، بل بمقتضى الصورة العامة ، التي تخيلها على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر ، على وجه خاص ، وخبرته بالحياة الإنسانية ، على وجه عام ، مستهدياً في ذلك كله بالهدف الذي يرمي إليه ، والرسالة التي يريد أداءها . »^(٥)

إن اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحي ، لا يعني تقديم عمل تاريخي ، يحقق في الماضي ، ويكشفه ، ويعرف الناس إليه ، وإنما يعني تقديم عمل فني ، يرتبط بالحاضر ، ولكنه يتخذ من الماضي وسيلة إلى ذلك الارتباط .

« إن استحضار جوهر التاريخ وحقيقته قد يفقد معناه إذا هو لم يعبر عن حركة هذا التاريخ المستمرة القادمة نحو عصرنا ، لقد كتبت الدراما المعاصرة لنا ، ولم تكتب لأولئك الذين عاشوا في التاريخ ، فإذا سقط ظل التاريخ علينا ، من خلال الدراما التي تستحضر جوهره ، فإن هذا الظل لا بد أن يكتسب لون العصر الذي سقط عليه . »^(٦)

« إن علاقة كاتب ما بالتاريخ ليست شيئاً خاصاً ومعزولاً ، إنها عنصر مهم من العناصر التي تؤلف علاقته بكامل الواقع ، ولا سيما المجتمع ، وهذا لا يعني طبعاً أن علاقة الكاتب بالتاريخ يمكن أن تتساوى ميكانيكياً بعلاقته بالمجتمع المعاصر ، بل بالعكس ، يوجد تفاعل معقد جداً بين علاقته بالحاضر ، وعلاقته بالتاريخ ، إلا أن فحصاً نظرياً وتاريخياً أدق لهذه العلاقة ، تبين بأن علاقة الكاتب بمشاكل الحاضر الاجتماعية حاسمة . »^(٧)

ولذلك يبدو من التعسف تقييد الكاتب بحقائق التاريخ ، ومطالبته بالتزامها ، وعدم الخروج عليها ، لأنه لا يكتب بحثا تاريخيا ، وإنما يكتب عملا فنيا ، يسعى فيه إلى طرح فكرة جديدة ، ترتبط بعصره ولا ترتبط بالتاريخ ، وما اتخذ التاريخ مصدرا ، إلا وسيلة للتعبير عنها .

إن تقسيم المأساة إلى تاريخية وغير تاريخية ليس له أية قيمة جوهرية ، فأبطال هذه وتلك يمثلون بقدر واحد تحقق قوى الروح الانساني الخالدة الجوهرية ، وهذا هو السبب في أن تحريف الأشخاص التاريخيين يبدو حقا لا مرء فيه . . ينبع من ماهيتها ذاتها ، فقد يريد كاتب مأساة تصوير بطله في وضع تاريخي ما ، وقد يجد في التاريخ ما يوفر له مثل هذا الوضع ، فإذا كان البطل التاريخي لهذا الوضع لا يتطابق والمثل الأعلى للكاتب ، كان لهذا الحق الكامل في تعديله كما يرى » .^(٨)

ولا حجة للذين يرفضون الخروج على حقائق التاريخ ، والتغيير فيها ، غير الحرص على تلك الحقائق ، ويبدو مثل ذلك الحرص مطلوباً في البحث التاريخي ، لأنه من طبيعته وغايته ، ولكنه ليس مطلوباً في العمل المسرحي ، لأنه ليس من طبيعته ، ولا من غايته .

وكان (عباس محمود العقاد) قد حمل على الشاعر (أحمد شوقي) فتقصى المواضيع التي خالف فيها حقائق التاريخ في مسرحيته الشعرية (قمباز) وأظهر معرفة ضليعة بالتاريخ ، ثم قال : « للشاعر أن يسد نقص التاريخ في حيث سكت ، وله أن يفتن في تصوير حقائق التاريخ لبيعها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة ، ولهذا تسمى الرواية تاريخية ، ويراد النظم في الموضوعات المهجورة ، أما أن يتناول الشاعر الحقائق ليمسخها ويناقضها ، فذلك مالا يجوز له بحال ، ولا يغني فيه عذر ، إلا أن تكون رواية التاريخ معناها أن نشوه ونكذب عليه ، وذلك معنى من الرواية التاريخية ، لا يخطر لأحد على بال » .^(٩)

ولقد ألف (العقاد) نفسه بعد ذلك كتاباً عنوانه (التعريف بشكسبير) تعرض فيه للمسرحية التاريخية ، وازدهارها أواخر القرن السادس عشر في

(انكلترا) وما كان لها من أثر في المجتمع فقال : « وكان من هذا الأثر استقلال الكتابة المسرحية وكفاية الفن المسرحي بذاته ، فتعود الناس أن يروا ما يعرض على المسرح عملا مكتفيا بذاته ، مهما لأسلوب عرضه وأدائه غير متوقف على القصة ولا على الحادثة ولا على التاريخ نفسه ، وربما كان من أثره أيضا إباحة الخروج على التقاليد المسرحية في توحيد الزمن والمكان والواقعة . . بل ربما كان لكفاية الفن المسرحي بذاته أثر في إباحة التصرف بترتيب الحوادث التاريخية وترتيب أماكنها وأوقاتها ، أو في اخضاع التاريخ على المسرح لمقتضيات التمثيل سواء نشأت هذه المقتضيات من ضرورات التوفيق بين الوقائع والمناظر أو من دواعي التحسين والتجميل لاسترعاء النظر وإبلاغ الأثر المقصود واستثارة الشعور » . (١٠)

ولقد حاول بعض النقاد اتخاذ موقف وسط ، يؤكد ضرورة الحفاظ على حقائق التاريخ ، ويبيح حرية التصرف في تفسيرها تفسيراً جديداً ، والتغيير في دوافعها وبواعثها .

ويعبر عن ذلك الموقف الدكتور « لويس عوض » فيقول : « لا أرى أن من حق الفنان أن يعبث بحقائق التاريخ ليخدم غرضه الفني ، فإن ضاقت حقائق التاريخ عن غرضه الفني فليخلق نفسه ولجمهوره ما شاء من أساطير ، وإنما حق الفنان مقصور على التفسير والتأويل سواء في الأحداث أو في السلوك أو في النوازع أو في الغايات أو في تصوير الشخصيات الانسانية ، كل ذلك في الحدود التي تحدم فنه ولا تشوه التاريخ المعروف ، كما أن من حقه الاستفادة من كل غموض وملء كل فراغ ، ومدار عمله الفني في نظري هو تركيب جزئيات الحياة في كل ذي مغزى إنساني » . (١١)

وعلى الرغم مما يظهر في مثل ذلك الرأي من دقة واتزان ، فهو لا يخلو من تناقض ويبدو قائماً على مغالطة مقصودة ، ولا يراى به إلا الظهور بمظهر المحافظ على حقائق التاريخ ، الساعي إلى التجديد ، القادر على التوفيق بين الأمرين في آن واحد .

إن النوازع والدوافع والغايات ، هي نفسها من حقائق التاريخ ، والتغير فيها يعني تغييرا في حقائقه ، ولا يمكن التغير فيها إلا بالتغير في طبيعة الحوادث والشخصيات .

إن غزو مدينة مثلا بدافع من الطمع في التوسع ، لا يمكن أن يفسر بالرغبة في إنقاذ أهلها من ظلم حاكم مستبد ، إلا بتغير في شخصية قائد الغزو ، وهو تغير لا يتحقق من غير تغييرات أخرى ، تشمل حقائق كثيرة .

إن المسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، عمل فني مستقل ، لا يمكن الحكم عليها من خلال علاقتها بالتاريخ ، الذي استمدت منه مادتها .

ولقد جهد أحد النقاد^(١٢) في تتبع المواضع التي حافظ فيها الشاعر (عزيز أباظة) على التاريخ ، في مسرحياته التاريخية ، والمواضع التي خرج فيها على التاريخ ، ولكنه لم يقدم في ذلك التتبع قيمة فنية ، يمكن الاستناد إليها في الحكم على المسرحيات ، لأنه لا يمكن الحكم على قيمتها بسبب مخالفتها حقائق التاريخ ، كما لم يقدم تحقيقا يخدم به التاريخ ، لأن المسرحيات ليست بحثا تاريخيا ، يستند إليه في تمحيص حقائق التاريخ .

إن العلاقة مع التاريخ في المسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها ، هي كالعلاقة مع تجربة الحياة العادية ، في المسرحية التي تتخذ من تجربة الحياة مصدرا لها ، وكما لا يمكن تقويم هذه المسرحية من خلال حفاظها على حقائق التجربة في الحياة العادية ، أو مخالفتها ، كذلك لا يمكن تقويم تلك المسرحية من خلال حفاظها على حقائق التاريخ أو مخالفتها .

« إن أساس الفن هو الاختيار والفنان يستطيع أن يختار من المادة التي يجبل منها موضوعه العناصر التي يراها ذات دلالة ، ويطرح ما ليس كذلك سواء كانت هذه المادة من التاريخ أو من الحياة المعاصرة » .^(١٣)

« وليس هناك أدب تاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة ، لأن أحداث الحاضر التي يتخذها الفنان المعاصر خامة لفنه ، هي جزء بدورها من المسار اللانهائي لمجرى التاريخ ، فالتاريخ هو الحياة بعينها وقد ارتدت ثياب الماضي أو الحاضر أو المستقبل ، والفن إذن في ارتباط دائم وثيق بالتاريخ في حدود هذا المعنى » .

والفن عمل مستقل ، لا يمكن أن يحكم بقوانين من خارجه ، ولو كانت في الواقع الذي يستمد منه مادته ، ويسعى إلى التأثير فيه .

« إن صفة المحاكاة التي تميز الشعر من التاريخ ليست صفة التقليد ، بل صفة التخيل والتخيل . . . والمؤرخ أو الكاتب في العلوم يقوم بتقليد موضوعات ذات وجود جوهري ، ولا يصح تقليده مالم يتطابق مع الواقع ، أما الشاعر فغير مقلد بمثل هذه المطابقة . . . فليس الموضوع في الأدب تقليدا لموضوع في العالم الواقعي ، ولا يجوز أن يحكم عليه بموجب مطابقتها لأي موضوع موجود فعلا في العالم الواقعي ، ومع ذلك فإن المحاكاة التي يقوم بها الشاعر ليست منقطعة عن العالم الواقعي ، على الرغم من أنها لا تتألف من موضوعات نوعية ذات وجود تاريخي . . . هذا الوضع المزدوج ، الابتكار الحر من ناحية ، والتقليد من ناحية أخرى ، هو حالة وجود الأدب »^(١٥) .

إن المسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها لا يمكن أن تعد بحثا تاريخيا ، ولا يمكن أن تقوم بمقدار ما فيها من حقائق التاريخ ، إنها عمل فني ، لا يمكن أن يقوم إلا بما يحمل من مقومات العمل الفني ، ولا يتحقق العمل الفني ، إلا بما يملك من حرية .

وتؤكد حرية العلاقة مع التاريخ معظم المسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدرا لها ، فهي لم تنقيد بالتاريخ ، بل غيرت فيه ، وعدلت ، وأضافت إليه ، وبعضها قلب الحقائق ، ونقضها ، كما في مسرحية (محاكمة نيرون) (١٩٧٤) لمؤلفها الدكتور (عصمت سيف الدولة) ، فهي تنفي عن (نيرون) الظلم

والاستبداد ، وتسقط عنه ما يلصق به من مسؤولية عن إحراق (روما) .

« ويذهب بعض الأدباء العالمين أمثال (إسكندر دوماس) الأب ، صاحب عشرات القصص والمسرحيات التاريخية إلى أن التاريخ ليس إلا مجرد اطار يضع فيه الأديب لوحاته الخاصة ، ولقد سئل هذا الأديب الكبير عن الحرية الواسعة التي يمنحها لنفسه إزاء أحداث التاريخ فأجاب قائلاً : « التاريخ !! . . من يعرفه ؟ ! إن هو إلا مسمار أشجب عليه لوحاتي »^(١٦) .

ومما لا شك فيه أن حرية الافادة من التاريخ ، لا تعني تجاهله ، والجهل به ، بل تعني معرفته ، معرفة جيدة ، والاطلاع عليه اطلاعاً واسعاً ومتعمقاً .

« إن العمل في كتابة مسرحية تاريخية هو أولاً الدراسة الدقيقة للمادة ، وجميع المصادر ، وفق النظرات السياسية ، والاتجاهات الفلسفية والحياة والعادات السائدة في العصر ، وهو ثانياً التخييل الجريء المؤسس على معرفة الوقائع والتصور الفني الخاص بالكاتب ، والتدخل النشيط للفنان في التاريخ »^(١٧) .

ولكن دراسة التاريخ ، ووعيه ، قبل اتخاذ مصدرها للتأليف المسرحي ، لا تعني تحويل المسرحية إلى بحث تاريخي ، يمحس الحقائق ويناقشها ، بل تعني الوقوف على عدد أكبر من الحقائق ، وقوفاً يتيح انتقاء ما هو مساعد منها على التعبير عن فكرة المسرحية .

« وكلما كانت معرفة الكاتب بفترة ما أعمق ، وأكثر تاريخية ، على نحو أصيل ، كان أكثر حرية في التحرك داخل موضوعه ، وأقل شعوراً بالتقييد بالمعطيات التاريخية الفردية »^(١٨) .

ومما لا شك فيه أيضاً أن ذلك الدرس ليس خالصاً للتاريخ ، في انقطاع عن الحاضر ، بل هو درس للتاريخ ، من خلال الحاضر ، ولأجله ، « فلا يستطيع الكاتب المسرحي أن يصنع عملاً حياً يثير مشاهد اليوم ، من دون أن يضيء

الوقائع التاريخية ، بوعيه ، كفنان ، وأن يجمعها في فكرة فنية واحدة ، وأن ينظر إلى الأحداث بعيني كاتب معاصر» (١٩) .

وما يتيح اتخاذ التاريخ مصدرا من حرية التعبير ، هو أحد الدوافع إلى الإقبال عليه في التأليف المسرحي ، ولو كان يقتضي التقيد ، لما لقي شيئا من ذلك .

والحرية التي يتيحها اتخاذ التاريخ مصدرا ، معقدة ، متعددة الأشكال ، وليست تعني البساطة والسهولة كما يظن .

« ويبدو للوهلة الأولى أن كتابة مسرحية حول مادة تاريخية عمل في غاية السهولة ، فثمة وقائع جاهزة ، يقدمها التاريخ نفسه ، ونماذج جاهزة ، خلقتها الحياة نفسها ، وموقف حي ، وضعت فيه هذه الشخصيات التاريخية ، أو تلك ، وكأن من المستحيل ابتكار أي شيء جديد بعد ، ولكن إذا ما انطلقنا من مبدأ التبع الأعمى للتاريخ ، كأساس لكتابة مسرحية تاريخية ، فإننا نصل إلى أعمال مسرحية إخبارية تبسّطية لا تنم عن أي تصور لصانعيها كفنانيين ، أعمال بصرف النظر عن أنها كتبت على أساس حقيقة الحياة ، فهي في واقع الحال ، بعيدة البعد كله عن هذه الحقيقة » .

إن الحرية التي يتيحها اتخاذ التاريخ مصدرا تضع بين يدي المؤلف مواد أولية ، يتحمل مسؤولية الإفادة منها ، وتشكيلها في قالب ، يمنحها طبيعة جديدة ، مختلفة عن طبيعتها الأولية ، كما تمكن المؤلف من التعبير عن قضايا ومشكلات في الواقع ، لا يملك حرية التعبير عنها ، إذا ما اتخذ مادته من الواقع نفسه ، ولذلك لا يمكن تقييد المؤلف بشيء من التاريخ ، لأنه لجأ إليه طلبا للحرية ، والتقييد ينقض الحرية ، ويلغي المسوغ لذلك اللجوء .

إن التقيد بحقائق التاريخ لا يساعد على تقديم عمل فني ، كما لا يساعد على تقديم بحث تاريخي ، ودراسة عمل فني يتخذ من التاريخ مصدرا له ، لا يمكن أن تعتمد على شيء من مثل ذلك التقيد .

الهوامش

- (١) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، تر.د. عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط. ثانية ، ١٩٧٣ ، ص ٢٧
- (٢) ماركس هملتون ، المسرحية كيف ننذوقها وندرسها ، تر. فريد مدور ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط. أولى ، ١٩٦٥ ، ص ٢٥٤ .
- (٣) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ص ٢٦
- (٤) باكثير ، علي أحمد ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ط ثانية ، ١٩٦٤ ، ص ٣٩
- (٥) المصدر السابق : ص ٣٥
- (٦) خشبة ، سامي - شخصيات من أدب المقاومة ، دار الآداب بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ٣٨
- (٧) لوكتاش ، جورج ، الرواية التاريخية ، تر. د. صالح جواد الكاظم ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص ٢٤١ .
- (٨) بيلنسكي ، نصوص مختارة ، تر. يوسف حلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٠ ، ص ٢٦٧ .
- (٩) العقاد ، عباس محمود ، مجموعة أعلام الشعر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط أولى ، ١٩٧٠ ، ص ٤٠٩ .
- (١٠) العقاد ، عباس محمود ، التعريف بشكسبير ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .
- (١١) عوض د. لويس ، الراهب ، دار ابيزيس ، القاهرة ، ط. ثانية : ١٩٦٤ ، ص ١٣٥ .
- (١٢) سلام د. عبد المحسن عاطف ، عن مسرحيات عزيز أباظة ، منشأة المعارف الاسكندرية ، ١٩٦١ .
- (١٣) باكثير ، علي أحمد ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ص ٤٠ .
- (١٤) شكري ، غالي ، أدب المقاومة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ٢٦٦ .
- (١٥) هو ، غراهام ، مقالة في النقد ، تر. محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص ٥٦ .
- (١٦) مندور ، د. محمد ، الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ط. ثانية ، لانا ، ص ٨٥ .
- (١٧) لافرينيوف ، بوريس ، « تجربة العمل في كتابة مسرحية تاريخية » ، مجلة الحياة المسرحية ، ترجمة سعيد مراد ، دمشق ، العدد ١ صيف ١٩٧٧ ، ص ٣٩ .
- (١٨) لوكتاش ، جورج ، الرواية التاريخية ، ص ٢٣٩ .
- (١٩) لافرينيوف ، بوريس ، « تجربة العمل في كتابة مسرحية تاريخية » ، ص ٣٦ .

رسالة
عن ...

مهرجان المسرح العربي بالرباط

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عبد الرحمن بن زيدان

في اجتماعها بمدينة مكناس أيام ٢٢ / ٢٣ / ٢٤ من أكتوبر ٨٢ أصدرت اللجنة الدائمة للمسرح العربي مجموعة من التوصيات كان من بينها « اقامة مهرجان مسرحي عربي سنوي متنقل ابتداء من سنة ١٩٨٤ ، وقد أخذ الحاضرون بعين الاعتبار اعلان المغرب على استعداد لاحتضان المهرجان الأول » وطبعا فقد تحقق عقد وتنظيم هذا المهرجان بالرباط عاصمة المغرب ابتداء من ١٦ الى ٢٦ أبريل - نيسان ١٩٨٤ .

وعلى اعتبار هذا المهرجان تظاهرة عربية ، التقى فيه الكتاب والمؤلفون والممثلون والنقاد ، فقد أكد على إيجابياته من خلال هذه الفرصة التي جعلت النقاد والمهتمين يتعرفون على المستوى الفكري والفني الذي وصل اليه المسرح العربي ، ويكشفون عن المضامين التي تطرح في الزمن العربي بكل ما يحمله من هم وقضايا ومؤثرات .

وعند الحديث عن العروض التي قدمت في هذا المهرجان نجد أنفسنا أمام تنوع في أساليب الكتابة النصية ، وأمام اختلاف واضح في طريقة انجاز الفرجات ، وأمام محاولة تجريب بعض الأشكال التراثية المستمدة من الواقع المحلي أو القومي . . وكلها محاولات واجتهادات شحنت الخطاب المسرحي بحمولات فكرية تكشف عن مخزون الذاكرة الشعبية العربية ، وعن الخفي في الواقع الشعبي . انه تركيب النص انطلاقا من القناعات السياسية والخلفيات الايديولوجية التي ذابت في جسد العرض فأصبحت معطى جماليا دخلت في تكوينه وتشكيله استتيقات العمل المسرحي من رقص ، وإيماء ، وحركة ، وغناء وتمثيل والتي كانت ظاهرة بشكل واضح في جل العروض . هذه العروض التي كونت برنامج المهرجان فكانت كالتالي :

المغرب بمسرحية قاضي الحلقة للطيب العليج واخراج عبداللطيف الدشراوي ، ومسرحية « الامتاع والمؤانسة » لابي حيان التوحيدي للطيب الصديقي .

الفرقة القومية الفلسطينية بمسرحية ثورة الزنج للشاعر الفلسطيني معين بسيسو واخراج جواد الاسدي .

تونس بمسرحية « موال » تأليف واخراج الحبيب الشبيلي .

الجمهورية الليبية بمسرحية « بضربة واحدة قتل عشرة » تأليف واخراج عبدالله البوصيري .

السعودية بمسرحية فردية تحت عنوان « صفعة في المرأة » تأليف عبدالعزيز الصقعي واخراج عبدالرحمن الرنفراق .

قطر بـ « عندما يكون غدا » تأليف اسماعيل تامر واخراج علي ميرزا محمود .

الامارات بـ « مأساة أبي الفضل » اعداد خليفة العريفي أشعار مصطفى اسماعيل اخراج مجدي كامل .

السودان بـ « ريش النعام » .

العراق بمسرحية « المتنبي » تأليف عادل كاظم اخراج ابراهيم جلال .

الاردن بـ « فرقة وجدت مسرحية فمسرحت هاملت » تأليف نادر عمران اخراج خالد الطريفي .

الجزائر بـ « قالوا العرب قالوا » عن المهرج للماغوط اقتباس واخراج زياتي الشريف عياد .

بعد مشاهدة كل هذه العروض فإن هناك مجموعة من الاسئلة التي يمكن طرحها حول مستواها الفني والفكري والمعرفي ، وعلاقة الكتابة الدرامية بالكتابة الركحية على اعتبار أن المهرجان كان فرصة استثنائية في الحياة الثقافية العربية لسببين اثنين هما :

١ - طغيان السياسي على مجال الابداع والتتاج الفني ، لان الأحداث والقضايا المتعلقة بما هو مصيري في حياة الأمة العربية غالبا ما يأخذ الاولوية على حساب الثقافي ، لان زمن الصراع في زمن الفجائع والهزائم والحروب المفروضة ، لا تترك للانسان العربي الفرصة لكي يكون واعيا في تأمله وابداعه وإيمانه بالمستقبل من خلال الثقافي ، لان الأحداث تشده اليها وتجعله ملتصقا بالآتي وما فيه من همّ كانت لبنان الغائبة عن المهرجان دالاً على ذلك ، من هنا

نتساءل كيف يمكن الخروج من مهرجان المسرح العربي بتصور عام يحدد لنا خريطة الابداع المسرحي ووظيفة الخطاب المسرحي داخل الزمن العربي على ضوء المعطيات التاريخية والحضارية المستجدة في حياته ثم ما هي القضايا التي احتلت حيزاً كبيراً في اهتمام المبدعين المشاركين في هذه التظاهرة ؟

٢ - عند ربط المهرجان بالوضعية العربية العامة فإن الهدف المتوخى من وراء ذلك هو رصد اشكالية المسرح العربي وعلاقة المبدع بالمؤسسات التي ينتمي اليها ، سيما ان الأحداث السياسية واختياراتها الايديولوجية عند هذه المؤسسات قد جعلت بعض المشاركين يفعلون بالاحداث ولا يفعلون أي شيء من أجل تجاوز الانفعالي ورد الفعل لخلق عالم مسرحي خال من الخطابية والشعارات والنمط المصنوع ، والنموذج المملئ سلفاً ، أي لم يتوفروا على الحرية الكاملة التي تعطي الشرعية للنتاج المسرحي ليصبح مدافعاً عن قضايانا من باب الرؤية الشمولية الكلائية وليست من الزاوية الضيقة للاعلام المتحكم في السير الثقافي .

من هنا يمكن القول ان ما يلفت الانتباه في عروض المهرجان هو ضغط السياسي على العمل الادبي . وتوجيهه ليتخذ موقعه في الخطاب الدرامي . بعد أن احتلت بعض القضايا أولويتها في ملء فضاء الفرجات واعطائها صبغتها الفنية . وقد كان التراث العربي خاصة والانساني عامة قطب الرحى في صياغة وتركيب الرؤية الفنية للدفاع عن الذات القومية كما تبلور ذلك عند الفرقة العراقية في مسرحية « المتنبى » أو لدى الفرقة الفلسطينية اللتين ربطتا ما بين الماضي والحاضر ، ربطاً فيه نقد وتعرية لسلبات الماضي والتي تصبح في علاقة جدلية مع الحاضر بل والمستقبل .

لقد تمّ الربط بين ما هو ماضي وحاضر بما هو تراثي كما في « ثورة الزنج » للتأكيد على استمرارية الحدث التاريخي في عالم فجائعي فيه الثابت والمتحول ، العادي والفاجع ، المألوف والغريب المدهش ، وهو ما نقله لنا جواد الاسدي

كمخرج لنص مُعين بسيسو من خلال التعامل الحذر مع القضية الفلسطينية وما تحمله من تناقض وصراع وتحدّ ، وهذا بخلاف الطيب الصديقي الذي اختار توجيهها آخر في التراث ، وهو الكشف عن العلاقة الخفية والظاهرة ، الموجودة ما بين المثقف والسلطة ، المثقف الرمز أبو حيان التوحيدي والسلطة التي تعمل على تدجين المثقف واركاعه لخدمتها ، انه الكشف عن موقع الفكر والنقد والثقافة كفعالية انسانية من خلال هذه العلاقة الحاملة للتناقض والصراع بين طرفين لكل واحد منها أدواته التي يعمل بها ، مما يجعلنا نطرح السؤال حول الهدف من توظيف التراث في هذه المسرحية هل من أجل الكشف عن الائتلاف والتطابق ، أم الكشف عن التناقض والاختلاف ؟ تبقى المسرحية ، ورغم انها لم ترصد لنا مكونات هذه الاشكالية ، علامة دالة على أسئلة لم يعط لها الصديقي أجوبة تنير المواقع في وسط عتمة الخطاب المسرحي ، هذه العتمة التي تحولت الى خطاب سياسي مباشر لدى الفرقة الجزائرية التي قدمت مسرحية « قالوا العرب قالوا » والتي تعاملت مع الواقع العربي الراهن انطلاقاً من إعادة قراءة نص الماغوط « المهرج » بقناعات سياسية تربط ما بين الآن والنص والماضي لتعرض أحداث صبرا وشاتيلا والقضية اللبنانية ، ووضع الانسان العربي الذي ضاعت منه الاندلس وفلسطين مما يجعل النص يحاكم الواقع الراهن على لسان عبدالرحمن الداخل « صقر قریش » الشخصية التاريخية التي اكتسبت حداثتها من خلال تفجير المسكوت عنه في الواقع الراهن . وهو نفس التوجه - مع اختلاف ظاهر في طريقة الاخراج - لدى فرقة مسرح صقر الرشود « رأس الخيمة » بالإمارات في « مأساة أبي الفضل » التي اختيرت مشاهدتها من مسرحيات مختلفة تناولت قضية القدس وصلاح الدين الايوبي الذي سيجد بيته مسكونا باليهود ، وهذه المشاهد المأخوذة

من : باب الفتوح : لمحمود دياب

النسر الأحمر : لعبدالرحمن الشرقاوي

واعروبتهاه : لألفريد فرج

ليلة مصرع جيفارا : ميخائيل رومان

وإذا كانت الشخصيات التراثية ذات دور سياسي في عمقه وأساسه الهادف الى الكشف عن تراجيديا الواقع العربي فان مسرحية « بضربة واحدة قتل عشرة » لعبدالله البوصيري قد نقلتنا الى السياسات الاستسلامية التي سقطت أمام الضغط الاجنبي ، والتوقيع على اتفاقيات الخيانة ، كان من نموذجها « كامب ديفيد » وما حملته من تراجع ، وتواطؤ مع العدو .

أما فرقة المثلث التونسية فانها قدمت مشروع مسرحية أو بداية عمل مسرحي اسمه « موال » أي أن الدخول الى عالم البارحة واليوم يتطلب وعيا مشحونا بالارادة والنظرة المتكاملة التي يمكن بها سبر اغوار الواقع ، حتى تتحقق النظرة الكلّيانة والالام الشامل بالازمة الحضارية التي تعيشها المجتمعات الانسانية . لهذا برّرت الفرقة عملها بالعنوان « موال » . . لكن مضمون المسرحية كان مقدما بأسلوب متكامل في الفعل والحركة والرؤية كتقنيات تمت بها قراءة مكونات اللاشعور « العربي » وما ترسب فيه من واقع خارجي ، وثقافة وأوهام وخرافات وأساطير ، هذه المكونات والترسبات التي ستتحول الى حركة وفعل وغناء ورقص يدين الحروب ، والاستغلال البشري والجوع والفقر ، هذه الكوابيس التي تضغط على الانسان في كل مكان وزمان ، وهي ادانة وضعتنا داخل الاحساس بالغثبان والقلق ونحن نرى أبطال المسرحية يحاولون الانتحار رفضا للواقع . . انه الطرح الفلسفي العميق الذي تشكل فنيا من خلال الصورة وما تحمله من معان عميقة .

وحتى يتم الخروج من المحلي والقومي لمعانقة بعض القضايا الانسانية ، لجأت فرقة الفوانيس الاردنية الى توظيف شخصية هاملت الشكسبيرية ، بعد أن فتنت كيان النص الاصلي ، وحللت عناصره بهدف اعادة تركيب « هامليت » عربي بالغناء والرقص والكلمة العربية لطرح بعض المسائل الحياتية التي تقض مضجع المبدع والانسان فتوّزقه ، وتسلبه حريته وكرامته ، لكن اذا كان هذا العمل قد أدخلنا في جوه الخاص ، وفي عتمته الباحثة عن الفوانيس التي تحيل الديجور نورا ، فقد وجدنا فرقة المسرح القطري بمسرحية « عندما يكون غدا » تجرد المكان والزمان

لترك الاسئلة معلقة بعد العرض المسرحي ، ما هو هذا الغد ؟ أو الفجر الجديد ؟
أم أن سفك الدماء والانتقام أو اللانتقام ستبقى حالات انسانية تحدد الصراع
والمصلحة والمنفعة .

ان تباين الطرح الفكري ، والتوظيف الفني لدى هذه الفرق ينقلنا الى بعض
الأعمال الاخرى التي عانت بعض الهموم اليومية ، والمشاكل الاجتماعية ، والتي
حاولت البحث لنفسها عن موقع في المهرجان .

فاذا كان الطيب العليج قد تناول مسألة العدالة والرشوة والمحسوية من
خلال « قاضي الحلقة » فانه كان يعمل على تأصيل الفرقة الشعبية في الممارسة
المسرحية بتوظيف بعض الظواهر المسرحية مثل الحلقة الباط والغناء الشعبي .
بخلاف الفرقة السعودية التي قدمت مسرحية فردية تؤرخ للمشاركة الاولى
للمسرح السعودي في تظاهرة بهذا الحجم والمستوى ، كما أن الفرقة السودانية
بعملها « ريش النعام » كانت تدافع عن المقومات الاسلامية ، بأسلوب مباشر
وخطابي ، يمكن أن نقول عنه أن التقنيات الموظفة ، ومستوى العرض يعكس
طموح الفرقة لتأسيس مسرح عربي اسلامي وهو في بداية طريقه .

بعد هذه الاطلائه على المهرجان يمكن أن ابدأ الملاحظات التالية :

١ - تباين مستويات العروض - « فكريا وفنيا » حيث أن بعض المسرحيات كانت
في مستوى التظاهرة ، أما المسرحيات الأخرى فلم تستطع الوقوف على
رجليها ، لأن تكوينها الفكري والفني والثقافي في حقل المسرح مازال في بداية
الطريق أي أنه لم يتأصل بالشكل الذي نجده في بعض الأفطار العربية
المستفيدة من تفاعلها ومثاقفتها مع التجارب العالمية الرائدة .

٢ - غياب بعض الأفطار العربية كان راجعا الى أسباب سياسية وأمنية مثل وضعية
لبنان ، وإلى أسباب تتعلق بوضعية العلاقات العربية فيما بينها مثل وضعية
مصر الغائبة ، ثم هناك الكويت التي لها اسهامات ايجابية وجدية في مجال

الثقافة والمسرح لكن غيابها ترك فراغا بعد أن كانت تملؤه في مهرجانات سابقة . اضافة الى سوريا التي لها مكانة متميزة في المسرح العربي .

٣ - هناك اللغة الموظفة في المسرحيات ، واستعمالها كقناة لتوصيل الرأي والموقف والشحنات الدرامية كان لها عدة أوجه وأساليب ، لقد استعمل البعض اللغة العربية الفصيحة ، وهناك من اكتفى باللغة المحكية المحلية ، وهناك من مزج ما بين الاولى والثانية ، وهناك الصديقي الذي أعطى اللغة الفرنسية حضورا أكبر من حضور اللغة العربية ، حتى أن المسرحية كتبت ووضحت من أجل مخاطبة الانسان الغربي .

٤ - تباين المستوى الفني وطرق الاخراج ما بين فرقة وأخرى ، فهناك المتمكنة من أدواتها وتقنيات انجاز الفرجة وهنا من لم تصل بعد الى مستوى كتابة النص الادبي فبالاخرى أبجدية الاخراج الفني .

٥ - وتبقى الظاهرة التي يمكن الإشارة إليها وهي وجود أعمال كانت على هامش العروض ، ابان أصحابها عن عطاء محترم وحضور دائم ، كما هو الشأن عند فرقة عبدالقادر البدوي ، أما الاستاذ عبدالكريم برشيد فمسرحيته « جحا في الرحي » تحتاج الى وقفة خاصة على اعتبار الاسلوب المغاير الذي ظهر به المؤلف هذه المرة لباقي كتاباته السابقة .

ومن ايجابيات المهرجان صدور البيان المشترك ما بين جماعة المسرح الاحتفالي المغربية وفرقة الفوانيس الاردنية ، والبيان عبارة عن طرح أسئلة حول مسيرة المسرح العربي ، وآفاقه المستقبلية وقد كان على الشكل التالي :



كتابات أولى

نصدر هذا البيان المشروع على هامش انعقاد المهرجان الأول للمسرح العربي المتنقل المنعقد في الرباط من ١٦ الى ٢٦ أبريل / نيسان عام ١٩٨٤ بناء على وجود تصورات مشتركة بين الاحتفالية/ المغرب والفوانيس/ الاردن ، وذلك حول طبيعة المسرح ووظيفته وأدواته داخل المجتمع العربي الانساني .

وبما أن المسرح فن جماعي يقوم على تكامل الاجتهادات والابحاث والتجارب فقد كان ضروريا أن يتسع المجال ليستوعب البحث ما وصلت اليه التجربتان - الفوانيس والاحتفالية - على المستوى النظري والتطبيقي ، من أجل تعميق الحوار واغنائه من خلال تواصل التجارب وتكاملها لاختصاص المسرح العربي ، حتى يتجاوز القوالب الجاهزة والانماط السائدة التي تسيطر على الحقلين الجمالي والمعرفي .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وحتى يتأتى تحقيق هذه التوجه لابد من الدعوة الى خلق حوار جاد وفعال بين المبدعين العرب على مستوى المسرح لتأسيس مسرح عربي انساني قادر على تجاوز المتهافات ، وسنّ تقاليد مسرحية واخلاقيات مغايرة تنشذ الحرية في القول والابداع والتصور والتحرك واللقاء .

وبعد معاينة الاحتفالية والفوانيس للواقع المسرحي تبين لهما افلاس المهيمين على المسرح في الوطن العرب فكرا وتصورا وادوات تعبيرية ، لان ارتباطهم بالمؤسسة الرسمية جعلهم يسخرون المسرح كاداة اعلامية ، مبعدين عن رسالته الاجتماعية وحقيقته العلمية والفنية ، وتبين ايضا ان المفاهيم التي يصدر عنها هؤلاء المسرحيون أعمالهم هي مفاهيم ترتبط بما هو ظرفي ومصلاحي .

وقد جاء لقاء الاحتفالية والفوانيس للتأكيد على المبادئ التالية :

أولا :

ايجاد مفاهيم جديدة تعطي للفن المسرحي حقيقته التاريخية والفنية البعيدة عن الاستهلاك ، وتكمن هذه الحقيقة في كون المسرح علما وفنا وأدبا وصناعة وتظاهرة شعبية عامة . تظاهرة يحياها الجميع ويسهم فيها الجميع بعيدا عن ممارسة التعليم والتحريض والتوجيه الدعائي والاضحاك المجاني المبذل .

ثانيا :

التأكيد على صياغة الاسئلة المقلقة والجديدة التي يمكن أن تُفضي الى أجوبة جديدة تفتح آفاقا مستقبلية مغيرة للجهاز والسائد .

ثالثا :

احداث انقلاب في ذوق الجمهور من خلال تراكم الصدمات التي تخلخل البديهي والعادي ، ويتم ذلك من خلال الكتابة المسرحية الادبية والسينوغرافية كما يتم من خلال ممارسة التجريب الميداني الذي يقوم على جماعية البحث والاجتهاد الى الذاكرة الجماعية وذلك من أجل ايجاد مسرح يمتلك لغة جديدة تقوم على استنطاق الموروث ومسرحيته واعادة تركيبه وقراءته ، وفن نهج نقدي ينطلق من « الان » وال « نحن » وال « هنا » .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

رابعا :

اعطاء هيكلية جديدة للفرقة المسرحية وذلك بالاعتماد على العمل الجمعي في التسيير الاداري بعيدا عن الفردية والبيروقراطية .

خامسا :

التأكيد على التعامل مع العمل المسرحي كمتغير يقبل اعادة التركيب وفق ما تقتضيه طبيعة الأعمال المسرحية الجديدة ، وذلك بناء على كون المسرح متغيرا ابتداء من الكتابة المسرحية ، الادبية والسينوغرافية ، والكتابة التشكيلية بجوانبها المختلفة .

سادسا :

حاجة المسرح الى تحديد مبادئه ، وشروطه وأدواته ومناهجه من خلال الدخول في مجال التنظير المرتبط ارتباطا عضويا بالممارسة العملية ، حيث أن

مستقبل المسرح العربي مرهون بإيجاد نظرية مسرحية قادرة على مسرح « الان »
وال « نحن » وال « هنا » .

سابعاً :

اعتبار الممثل الانساني ، العنصر الاساسي في العملية المسرحية حيث أنه
العامل المبدع للنص المسرحي وللرؤية الاخراجية ، ولأنه وحده الذي يتصل
مباشرة بالجمهور .

انه لا وجود لحركة مسرحية ناضجة ومتجددة دون اعطاء الممثل ثقافة تعبيرية
- صوتية وحركية - تتصل بالتركيب العقلي / النفسي .

ثامناً :

التأكيد على أن المسرح الحق لا يقوم الا على أساس المسرحيين المبدعين
الخلاقيين ، وان الامكانيات المادية رغم قيمتها لا تشكل عقبة في وجه الابداع . فاذا
وجد المبدع فان أمل شروط ابداعه هي القدرة على تذليل الصعاب وتجاوز الكائن
الى الممكن والمحتمل .

ان الامكانيات المادية الكبيرة وحدها لا تصنع فنا عظيماً ، كما ان غياب تلك
الامكانيات لا يحول دون قيام فن عظيم .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الخلاصة :

ان هذا المشروع الذي يهم المبدعين المسرحيين الحقيقيين المسكونين بهاجس
الابداع ، لخدمة الانسان جمالياً ومعرفياً ليس سوى دعوة صادقة للتقارب بين جميع
التجارب المسرحية التي تسعى الى تأسيس مسرح عربي انساني شعبي متميز
ومغاير ، وهذا لا يتأتى الا اذا توفرت مجموعة من الشروط الموضوعية التي تشعر
الفرد / المبدع / المواطن بوجوده في ظروف صحية لا تصادر قوله أو فعله وذلك على
اعتبار أن المسرح في حقيقته هو التعبير الحر للانسان الحر في المجتمع الحر .

جماعة المسرح الاحتفالي

مسرح الفوانيس

الرباط في ٢٥ / ٤ / ١٩٨٤

نداء من مهرجان المسرح العربي المتنقل



بمناسبة انتهاء مهرجان المسرح العربي المتنقل الذي انعقد بالرباط من ١٦ الى ٢٦ ابريل ١٩٨٤ الذي شاركت فيه الوفود العربية التالية :
المغرب ، السعودية ، تونس ، ليبيا ، الجزائر ، الامارات ، قطر ، الاردن ، الكويت ، العراق ، السودان ، سوريا ، فلسطين .

وبعد انتهاء أشغال الندوة الفكرية التي تمحورت حول موضوع « من أجل تاريخ موضوعي وشامل للمسرح العربي » يوجه المشاركون من مبدعين ومنتدين ومهتمين نداء الى كل الجهات الثقافية والفنية والادارية العربية التي لها صلة بالمسرح الذي تتطلب وضعيته الآنية النظر اليه بعين الجدية والاهتمام والمسؤولية ، ويلفتون نظر هذه الجهات الى الاهتمام بصفة خاصة بالقضايا الهامة التالية :

١ - ان البحث والدراسة والتأريخ مهمات لا تقع فقط على المبدعين وحدهم ، وانما تقع على عاتق الباحثين والدارسين المتخصصين في اطار توفير الشروط المادية والمعنوية الضرورية من طرف المنظمة العربية للثقافة والعلوم والجهات الثقافية والادارية الاخرى التي يهمها الموضوع على المستوى القطري والعربي .

٢ - ويتساءل المشاركون عن مصير مركز التوثيق العربي الذي تم الاتفاق على انشائه في ندوة مكناس ويلحون على تنفيذ هذا المشروع في أقرب وقت ممكن نظراً لاهميته في مجال البحث والدراسة .

٣ - يطالب المشاركون بتوضيح علاقة الاليسكو - المنظمة العربية للثقافة والعلوم بالمسرح العربي وتحديد لها في نقاط واضحة وعملية .

٤ - يبارك المشاركون فكرة تنظيم مسابقة سنوية للمؤلفين المسرحيين العرب من قبل الاليسكو ويطالبون بتطوير هذه الفكرة والحفاظ عليها واطلاع المسرحيين العرب في كافة أقطار الوطن العربي على نتائجها مع دعم النصوص الفائزة عن طريق النشر والتوزيع والعرض .

٥ - يؤكد المشاركون على ضرورة بلورة فكرة انشاء اتحاد للمسرحيين العرب لما يكتسبه هذا الاطار التنظيمي من أهمية بالنسبة الى الحركة المسرحية والثقافية في الوطن العربي عامة حفاظا على مكاسب المسرح العربي ودعم وجوده بالبحث والدراسة والتوثيق واقامة اللقاءات المستمرة بين المسرحيين العرب بهدف تبادل التجارب والخبرات المسرحية .

اننا ونحن نوجه هذا النداء لنتمنى أن يجد الصدى المطلوب لدى الجهات المسؤولة .
الرباط في أبريل ١٩٨٤ » .

هذه اذن نظرة عامة عن مهرجان المسرح العربي المتنقل ، والى مهرجان آخر . هناك بعض الاسئلة التي بقيت معلقة دون جواب فهل ستجد جوابا لها في التظاهرة القادمة ؟ هذا ما يطمح اليه كل العاملين في حقل المسرح من الخليج الى المحيط .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

المسرح المعاصرون فمسرحية « أبو الحسن المغفل »^(٢) التي اجمع مؤرخو المسرح العربي على اعتبارها أول مسرحية عربية اعتمد فيها كاتبها مارون النقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) إحدى حكايات « ألف ليلة وليلة » وهي الحكاية التي تروىها شهرزاد في الليلة الخامسة بعد المائة بعنوان « النائم اليقظان » .^(٣) بل ونفس هذه الحكاية قد اهتم مسرحيا فرنسيا اسمه « ادولن دينري » (١٨١١ - ١٨٩٩) فكتب سنة ١٨٥٢ مسرحيته الشعرية « لو كنت ملكا » .^(٤) فالتعامل مع التراث ليس خاصية من خاصيات المسرح العربي إذ أن استلهم البطولات التاريخية القديمة اليونانية منها والرومانية أصبح في عرف الكلاسيكيين بمثابة القانون الذي على كتاب التراجيديا احترامه احترامهم لقواعد الوحدات الثلاث ومبدأ الفصل بين الأنواع .^(٥)

إذا كان التعامل مع التراث ظاهرة متواترة مثل هذا التواتر فمن الضروري الاهتمام بها والبحث في سر تواترها وفي تحديد هويات المواد التراثية المتعامل معها كشفا عن طبيعة المتواتر منها وعن طرق التعامل معها واستكناها لفنيات الكتابة المسرحية التي فرضها هذا التعامل . ومثل هذا العمل من شأنه أن يسهم في تقييم الجهد العربي في الممارسة المسرحية .

هذه التطلعات دفعتنا إلى التوجه بالبحث في تجربة مسرحي عربي هو عز الدين المدني ومحاولة تقييم أعماله المسرحية من خلال الوجهة التي حددنا^(٦) ويمكننا أن نقول أن النتائج التي توصلنا إليها أبدت لنا أهمية مجال هذا البحث وشجعنا على مواصلته في نطاق أوسع . .

والمقال اللاحق هو بسط لتقنية « التركيب البناء » التي تعتبر في رأينا إلى جانب تقنية « التزامن » من بين التقنيات الأساسية التي اعتمدها عز الدين المدني في كتابته المسرحية .

فنية التركيب / البناء : -

لا يتعلق الأمر بمصطلح التركيب المستعمل في ميدان الانتاج السينمائي والممثل في ترتيب اللقطات المصورة ترتيبا يبني المنطق الزماني الداخلي للشريط .

وإن كان التركيب مرحلة لا تقل أهمية عن بقية المراحل سواء منها الخاصة بالتقطيع الفني أو بتصوير اللقطات أو بغيرها ، وإن أصبح التركيب فنية من فنيات الابداع في مختلف الفنون التشكيلية وحتى الأدبية وإن كان مفهوم التركيب هذا يحوي معنى البناء فإن « التركيب / البناء » المقصود هنا يختلف عن هذا اختلافاً إذ لا يتعلق الأمر بأخذ عناصر جاهزة أو أجزاء من عناصر جاهزة وبوضعها في ترتيب معين بل يتجاوز ذلك إلى إعطاء هذه العناصر توظيفات ودلالات في الأثر الجديد مختلفة عن دلالاتها السابقة ولا يكون ذلك نتيجة الحوار الجديد الذي وضع فيها هذا العنصر أو ذاك فحسب وإنما وأساساً بإجراء تحويلات داخلية تمس جوهر هذه العناصر المستعملة استجابة لمقتضيات الأثر الجديد .

وطبيعي أن تمر عملية « التركيب / البناء » بمرحلة انتقاء المادة وتفكيكها ثم إعادة بنائها بشكل يكسب الأثر الجديد تكامله وانسجامه واستقلاله عن الآثار / المصادر التي استقيت منها العناصر المعتمدة ، وتكون عملية تفكيك عناصر المواد التراثية هذه وإعادة بنائها مرتكزة على ما يوجده الكاتب من حلقات للصلة والربط تجمع بين هذه العناصر من ناحية وعلى ما يحدده من منطق للعلاقات يصل بين مكونات هذه العناصر سواء أكانت أحداثاً أو أطراً أو أشخاصاً بشكل يوكل معه لكل واحد منها وظيفته الجديدة داخل الأثر المبدع ، كما أنه قد يقوم بإثراء بعض هذه العناصر عرضاً أو تحليلاً سواء من خلال تفصيل ما هو مجمل منها أو توضيح ما هو عام ومركب أو تحديد ميزة أو تغيير سمة على أن المحدد في هذه التدخلات وهذه التغييرات المعتمدة إنما هو الاستجابة لمستلزمات الكتابة المسرحية من ناحية ثم وبدرجة أساسية ، السعي وراء توفير امكانيات تسمح للكاتب بعرض ما يراه من أحوال ويطرح الأهم من القضايا والمسائل التي تشغل باله ويروم معالجتها ويكون ذلك في انسجام مع ماله من مواقف فكرية ورؤى سياسية وانتهاآت اجتماعية ليست بالضرورة مطابقة أو حتى واردة في « الآثار / المصادر » .

وحتى تتوضح هذه الفنية سنسعى في مرحلة أولى إلى تناول مسرحية « الغفران »^(٧) كعينة نحاول تحليل هيكلها إذ لا تتجلى هذه الفنية في رأينا إلا من

خلال الوقوف على المنطق الشامل الذي يتبعه الكاتب في تنظيم عناصر أثر كامل من آثاره ثم سنحاول في مرحلة ثانية الوقوف على أمثلة واستشهادات من بقية مسرحياته تبين حضور هذه الفنية في تعامله مع المادة التراثية المنتقاة في مختلف آثاره .

وأول ما يبدو في هذه المسرحية هو اختلاف هوية المادة التراثية المعتمدة فيها ، فقد اعتمد عز الدين المدني أساساً : -

- بعض الأبواب من أثر ديني أسطوري وهو « دقائق الأخبار الكبير في ذكر الجنة والنار » للامام عبد الرحيم القاضي .^(٨)

- مقطع من مرحلة الرحلة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري^(٩) وهي من الأدب الانشائي والنقدي .

- خبر ورد في كتاب « إرشاد الأريب » لياقوت الحموي^(١٠) يتعلق بأبي العلاء المعري .

- أشعار للمعري ومعلومات عن حياته .

فما هي العناصر التي احتفظ بها المدني من الخبر الوارد عن « ياقوت » ؟ وما هي حلقات الصلة التي اعتمدها الكاتب للربط بين هذه العناصر وبين ما اعتمد من عناصر متأتية من « رسالة الغفران » ومن « دقائق الأخبار الكبير » ؟ ثم كيف كان البناء ؟

يمكن تلخيص الخبر الوارد في « إرشاد الأريب » في روايته الأولى في دعوة أعيان « معرة النعمان » أبا العلاء المعري للشفاعة لدى صالح بن مرداس الذي حاصر المدينة وعقد العزم على دخولها واستباحتها وخروج المعري له وتقدير أسد الدولة لمسعى المعري وفكه لحصار المدينة ، فيبدأ الخبر إذن من حدث ينشأ عنه اضطراب هو الخطر المحدق بالمدينة لكنه ينتهي بعودة الأمور إلى مجاريها بفضل « الشفاعة » .

ومن هذا الخبر تبرز وضعيات وشخصيات تربط بينها علاقة محددة فمن ناحية : صالح بن مرداس القائد الغازي ومن ناحية ثانية : أعيان مدينة المعرة

العاجزون عن رده ثم أبو العلاء المعري الذي وجد نفسه يلعب دور الشفيح نظرا للمنزلة العلمية التي كانت له ونظرا لتقدير صالح بن مرداس الغازي لهذه المنزلة .

أما ما يخص المصدر الثاني فقد اعتمد المدني مقطعا من مرحلة « الرحلة »^(١١) الواردة في رسالة الغفران هذه الرسالة التي وجهها لعلي بن منصور الحلبي المعروف بابن القارح جوابا له عن رسالة بعثها له هذا الأخير ، وإذا كانت مرحلة الرحلة استطرادا عن الرسالة / الاجابة في حد ذاتها^(١٢) فإن المقطع المعتمد قد ورد على لسان ابن القارح بطل الرسالة في ضمير المتكلم واهتم فيه بسرد قصة وصوله إلى الجنة ووصف اثناءه مختلف الظروف والصعوبات التي تعرض لها فبين هول الحشر ومختلف الحيل الفاشلة التي استعملها قصد الافلات منه ومن ذلك محاولة التأثير على خازني أبواب الجنة وعسسها واستدرا عطفهم وتعاطفهم عن طريق الأشعار المدحية التي نظمها فيهم ، ثم يروي ظروف تحصله على شفاعاة أهل البيت ثم عبوره الصراط وتمكنه في النهاية من الدخول إلى الجنة رغم فقدانه للجواز ولصك التوبة وهو المذنب ومن هذا المقطع من مرحلة « الرحلة » الواردة في الرسالة يتصور أولا الاطار المشهدي للعالم الآخر في يوم الحشر والذي يذكر بما ورد في القرآن في كثير من جوانبه خاصة منها ما يتعلق بالعقبات التي يواجهها العباد امتحانا لدرجة إيمانهم .

ثم تبرز شخصية « ابن القارح » وهو أمام عقبة ذنوبه التي تقف حاجزا أمام دخوله الجنة وذلك ما يفرض عليه إيجاد وسيلة للحصول على الغفران ثم عنصر الشفاعاة التي تنقذ ابن القارح وتمكنه من الخلاص .

الاطار : -

- يوم الحشر في العالم الآخر : -

صعوبات وعقبات : الصراط

- الجنة : عالم مغلق محروس والطريق إليه صعب .

— ابن القارح : * شاعر متكسب

* مذهب .

أما أبو العلاء فلا تبدوله أية علاقة بهذه الوضعية إلا من خلال صفته كمبدع لها وفاعل في حين يبدو ابن القارح في هذه الوضعية شخصية مبتدعة وبالتالي مفعولا بها أما « دقائق الأخبار الكبير » وهو عبارة عن رواية لتصورات خرافية اسطورية ذات صبغة اسلامية لعل لهذه التصورات علاقة ببعض التجليات الصوفية التي تتناول وصف خلق العالم وخلق مختلف الكائنات والصنائع والبلدان وتصور نهاية العالم وأشكال الحساب والعقاب وطرق الخلاص ، وما اعتمده المدني من هذا الكتاب هو الباب الذي اهتم فيه صاحبه بوصف خلق العالم الذي جسمه هذا الكتاب في خلق مجموعة من الكائنات ومن خلاها أو من خلال بعض مكملاتها تخلق هيئة الكائنات في نوع من التسلسل يخضع إلى منطق خاص بعيد كل البعد عن أي مقياس عقلي أو علمي وبعيد حتى عن التصور الديني الوارد في الكتب السماوية .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

« جاء في الخبر أن الله تعالى خلق شجرة لها أربعة أغصان فسمهاها شجرة اليقين ثم خلق نور محمد في حجاب من درة بيضاء كمثل الطاووس ووضعه على تلك الشجرة فسبح عليها مقدار سبعين ألف سنة ثم خلق مرآة الحياة فوضعت باستقباله فلما نظر الطاووس فيها رأى صورته أحسن صورة وأزين هيئة فاستحي من الله وعرق فقطرت منه ست قطرات فخلق الله تعالى من القطرة الأولى «أبا بكر» رضي الله عنه ومن القطرة الثانية «عمر» رضي الله عنه ومن القطرة الثالثة «عثمان» رضي الله عنه ومن القطرة الرابعة «علي» رضي الله عنه ومن القطرة الخامسة الورد ومن القطرة السادسة الأرز . . . » (١٣)

ثم اهتم الكتاب بما يهم نهاية العالم يوم الحشر :

« إن الله تعالى خلق على النار جسرا وهو الصراط على متن جهنم مدحضة

مزلفة عليه سبع قناطر كل قنطرة منها مسيرة ثلاثة آلاف سنة ، ألف منها صعودا وألف منها استواء وألف منها هبوطا أدق من الشعرة وأحد من السيف وأظلم من الليل . . » (١٤)

ومن هذا الأثر تبدو سلسلة الكائنات المخلوقة ويتصور منطق خلق هذه الكائنات وتتجلى الذهنية المشيدة له والتي يبدو فيها الخيال معتمدا على التضخيم والمبالغة وعلى تجسيم الصور المجردة وتجسيد التشبيهات المتعلقة بصفة النبي أو بسمات الاله ، وهذه الكائنات والأشياء مختلفة الطبيعة إذ فيها الشجرة وفيها الطاووس والقنديل والمرآة والقلم ، إلى جانب ذلك تبدو صورة العالم الآخر وخاصة يوم الحشر فتبدو اللجنة عالما مغلقا لايسهل الدخول إليه إذ العقبات كثيرة والصعاب متنوعة : فلا بد من المرور على الصراط ولا مناص من تجاوز الأبواب السبعة .

ولقد اعتمد عز الدين المدني في مسرحيته الغفران على حدث أساسي كان حلقة الصلة الرابطة بين كل من الخبر الذي رواه « ياقوت » الحموي وبين مقطع الرحلة من « رسالة الغفران » وهذا الحدث هو طلب الشفاعة الذي أوكل أمره إلى أبي العلاء المعري لكن عز الدين المدني أعطى إلى هذه الشفاعة دلالات جديدة واعتمد لتبرير طلب الشفاعة ذلك نفس الحدث الوارد في خبر ياقوت والمتمثل في الخطر الذي داهم « معرة النعمان » والذي جسسه صالح بن مرداس أسد الدولة لكن سرعان ما بدت ملامح هذه الشخصية مختلفة عن ملامحها في الخبر ثم دمج مختلف الشخصيات الواردة في المصادر الأساسية الثلاثة زيادة على ما أضافه منها في علاقات تجلت من خلالها هذه الشخصيات كأطراف صراع مما جعل ملامحها تختلف عن صورها الأولية الواردة في الآثار التي استقيت منها ، كما أعطى للآطار المكاني الذي تدور فيه الأحداث دلالة مزدوجة لم تتجلى في الآثار / المصادر ، وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الاطار الزمني فقد دارت أحداث المسرحية في زمن نسبي وآخر مطلق .

فما هي هذه الدلالات المزدوجة وما هو الداعي لها وأي وظيفة أدتها في الأثر الجديد ؟

كانت بداية المسرحية خاضعة للزمن المطلق إذ تم فيها وصف خلق العالم من خلال حكاية خلق مختلف الكائنات وكان ذلك حسب منظور أسطوري له مسحة اسلامية وقد اعتمد عز الدين المدني في ذلك على تضمين ما ورد في دقائق في ذكر الجنة والنار في صياغة أخرى تتجسد معها تلك المخلوقات فتصبح بدورها شخصيات تروي بالتناوب مراحل خلق العالم كما شهدتها وعاشتها .

القلم : جاء في الخبر الصحيح أن الله تعالى خلق شجرة لها أربعة أغصان فسمّاها شجرة اليقين .

الشجرة : ثم خلق نور محمد ﷺ في حجاب من درة بيضاء كمثل الطاووس .

الطاووس : فوضعي في تلك الشجرة المباركة ، فسبحت عليها مقدار سبعين ألف سنة والسنة كالشهر والشهر كالاسبوع والاسبوع كالיום واليوم كالساعة والساعة كالدهر ثم خلق مرآة الحياة .

المرآة : ثم خلقتي عز وجل باطني في ظاهري وظاهري في باطني ووضعني باستقبال الطاووس . (١٥)

وفي الآن نفسه يتم خلق عوالم المسرحية فتتشكل شخصياتها وتبنى العلاقات بينها . ويمكن تصنيف الشخصيات مبدئيا إلى صنفين أولهما من كان عنصرا من العناصر الناتجة عن حكاية خلق العالم وهي : -

- | | |
|---|-----------|
| { | - القلم |
| | - الطاووس |
| | - القنديل |
| | - الشجرة |
| | - المرأة |
- وكلها واردة في دقائق الأخبار الكبير

— أبجد : وقد أضافها عز الدين المدني .

{	صاحب المذهب
	صاحب الكلام
	صاحب المفتاح
	صاحب العدد

وهم أعيان « المعرة » الوارد ذكرهم في أخبار ياقوت

والنوع الثاني لم يكن ناتجا عن حكاية وصف خلق العالم ويتمثل في : -

— أبو العلاء : موضوع خبر ياقوت ، وصاحب رسالة الغفران .

— ابن القارح : وهو الشخصية الرئيسية في رسالة الغفران وهو وجهة رسالة أبي العلاء .

— الباز : الذي لا يبدو إلا في الموقف الرابع .

إن ما أضافه المدني من شخصيات منه ما كان تفصيلا لما ورد في خبر « ياقوت » مثل ما كان الأمر بالنسبة للأعيان الذين قسمهم إلى شخصيات أربع كل واحدة منها تمثل سلطة من السلط تتميز حدودها مع تطور أحداث المسرحية ومنه ما كان امتدادا لشخصية من الشخصيات الموجودة في أحد الآثار كـ « أبجد » الذي هو صورة أخرى لشخصية القلم وصدى له وجواب وك « النساء » اللاتي كن تابعات لأحد الأعيان .

أما الباز فإن كان في طبيعته لا يختلف عن الشخصيات الواردة في « الأخبار الكبير » فسيبتين تميزها فيما بعد عند بداية الحركة الدرامية في المسرحية ، لكن هذا التقسيم للشخصيات سيتغير انطلاقا من بداية الحركة الدرامية المتبلورة حول الحدث الأساسي المتمثل في الخطر الذي هدد مدينة « معرة النعمان » وسيبرز انطلاقا من النظرة إلى هذا الحدث وإلى صاحبه كما أن تطور الأحداث سيبنى على نظرتين متقابلتين لهذا الحدث وتتجلى النظرة الأولى في تقديم « أصحاب السلطة الأربعة » خبر محاصرة صالح بن مرداس للمعرة وكأنه حدث يتجاوز كل التوقعات إذ يصفرون الخطر الذي يحدق بالمدينة وبمن فيها وكأنه نهاية العالم ويوم القيامة .

صاحب المفتاح : صالح بن مرداس على بضعة أميال من المدينة يتأهب للانتقام منا ، وقتل رجالنا ، وسبي نساتنا وأسر صبايانا . .

صاحب المفتاح : كأن الساعة قد أزفت ، الخوف .

النساء : مزقن الشعور ، اقرعن الصدور .

صاحب العدد : كأن المدينة انفلقت ، الهلع .

النساء : اهتكن الستور ، انبشن القبور اذ قد هبت الأرواح .

صاحب المفتاح : كأن الأموات قد انبعثت ، الفزع

صاحب العدد : انظروا ألف عين تسترق النظر من خصائص النوافذ والأبواب ، ألف أذن تنصت من خلال الجدران والأسوار ألف حلق تحف في ظلام البيوت ، الروع ، العدم .

ابو العلاء : دعوني ياناس اشتغل ، اجنتم تفرقوا عني .

صاحب المذهب : الغوث الغوث ، يا شفيعنا عند الله يا محمد أهذا يوم الحساب والعقاب ؟ لكن أين الزلزال ؟ يوم القيامة بدون زلزال ؟ استغفر الله العظيم لقد ضاع رشدي ؟ الغوث يا محمد ، العون ؟^(١٦)

وتظهر الثانية في سخرية « الباز » من هذا التهويل واعتبار غزو صالح بن مرداس للمعرة ليس أمرا على هذه الدرجة من الخطورة ولا مجال للحديث عن نهاية العالم .

الباز : لم تبرز الشمس من المغرب ، لم يرفع القرآن ، لم تزلزل الأرض زلزالها . . باز بوزيز زرز . .^(١٧)

كما تظهر النظرة الثانية كذلك في تأكيد أبي العلاء على أن ما وقع ليس أمرا جديدا على المدينة .

لقد غالبتنا الكوارث والأزمات فقهرتنا

صاحب المفتاح
صاحب العدد
صاحب المذهب
صاحب الكلام

أبو العلاء : فمتى لم تكن في هذه المدينة أزمات . . (١٨) .

بل لا يمثل تسلط صالح بن مرداس على المدينة في رأيه إلا حلقة من سلسلة ما تعرضت له من المتسلطين فيذكر « أبا الفضل » حفيد سيف الدولة ثم « أبا اللؤلؤ » مولى سعد الدولة ثم القائد فتحا ليصل إلى صالح بن مرداس (١٩) فبينما يبدو صالح بن مرداس في صورة حاكم جائر متسلط يسأل أبو العلاء أصحاب السلطة عن طريقة مواجهته (أبو العلاء : ستصنعون ماذا ؟ وماذا أعددتم لرد العدوان) ؟ (٢٠) يتصور صالح بن مرداس في ذهن بقية الشخصيات باستثناء « الباز » في صورة خارقة للعادة لا يمكن بحال التفكير في مواجهته بغير طلب الشفاعة والغفران فتبدو صورته ذات بعدين ، بعد انساني مادي يتمشى مع صورته في « خبر ياقوت » وبعد آخر أضفاه عز الدين المدني على هذه الشخصية بناء على النظرة الأخرى للحدث .

فلا يظهر صالح بن مرداس إلا مرة واحدة طيلة المسرحية وذلك في الموقف ٦ - محاطا بأتباعه وبإخوته الثلاثة زيادة على ساعد ومسعد وقد علا صوت النفير فيبدو في صورة القائد العسكري الغازي .

عبد الجبار بن مرداس : يا أهل المدينة الفاجرة لقد جاءكم صالح بن مرداس وجنوده سلموا إليه أنفسكم ومتاعكم ودجاجكم وكباشكم (٢١) .
في حين يكون في رد فعل « مخلوقات الحكاية » إزاء دخوله المدينة من التهويل ما يذكر بنهاية العالم .

القلم : يوم الحساب والعذاب والعقاب .

ابجد : يوم اللقاء والبقاء والبكاء

الشجرة : يوم الميعاد والتناد والمرصاد .

القنديل : يوم المآب والعتاب والثواب .

المرأة : يوم الرجاء والقضاء والجزاء .

الطاووس : يوم الدمدمة والمناقشة يوم الزلزلة والمحاسبة . (٢٢)

ومن هذه اللحظة تتداخل الصورتان لتغلب الصورة الثانية التي اضافتها « ظروف الحكاية » عليه فلا يظهر من جديد ولو مرة واحدة .

ويصبح محور الاهتمام وموضوع الحديث ولا يكون الكلام عنه إلا باستعمال ضمير الغائب الشيء الذي يؤكد سمته الاسطورية زيادة على ملامحه الغريبة . إذ له من الأعوان من يلعب دور المستشار الأدبي كابن القارح .

ابن القارح : أحب صاحبي ساعدا ومسعدا

أبو العلاء : وهل أنت وسيط بيننا فاخرج من الصف يرحمك الله . .

ابن القارح : ليكن في علمك يا أبا العلاء بأن أسد الدولة الأمير صالح بن مرداس عيني أنا مستشارا أدبيا في بلاطه حتى أدله على أمثالك من الملاعين . .
فتشاه . . (٢٣)

ومنهم من يقوم بمحاسبة الناس على أفعالهم ويقرر عدد السيئات وكمية الحسنات .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مسعد : تكلم لم الصمت قل : هل أنت من أصحاب اليمين أو من

أصحاب الشمال ؟

ساعد : نترب الجواب .

أبو العلاء : اليمين الشمال الوسط هذه الكلمات لا مدلول لها . .

مسعد : ألف سيئة . (٢٤)

وشيئا فشيئا يفقده بعده المادي ليصبح لغزا لاسبيل إلى حله .

أبو العلاء : صفوه لي أدق الوصف .

مسعد : من رآه ؟ من تخيله ؟ فهو ظاهر مكتوم .

ساعد : من شاهده ؟ من تصوره ؟ فهو حاضر محجوب .

مسعد : حين نسأل آخر حجابيه بمن اتصلت يجيب : اتصلت بآخر حجابيه وهو

كالسلسلة لا تنقطع . (٢٥)

ثم يزيد الغموض غموضا عندما يعلم أعوانه أنه أعمى فأى أعمى هذا الذي « يقود الجيوش » وأي أعمى هذا الذي يسيطر على البحار والأجواء ؟ مما يعطي لعماء معان ودلالات متعددة تضفي عليه هي الأخرى قسطا من الغموض فتصبح صورته أشبه ما تكون بصورة كائن عجيب فهو الأمير القائد الاله الذي يبدو حاضرا دائم الحضور من خلال غيابه .

الشخصيات / المواضيع	محاضر المعرفة من طرف صالح بن مرداس تمثل :	صورة صالح بن مرداس	رد الفعل
أصحاب السلطة	نهاية العالم	قوة القاهرة لا تواجهه	طلب الشفاعة طلب الغفران
تمثلو المخلوقات	يوم القيامة	قوة جبارة الاله	التسبيح والاستغفار
ابن القارح	نهاية العالم	قوة جبارة لا تواجهه	تسخير نفسه لخدمته
أبو العلاء	عدوان على المدينة كأي عدوان	حاكم جائر ظالم	التساؤل عن طريق صد العدوان
الباز	حدث وارد	صيد سيصطاده (٢٦)	السخرية

وانطلاقاً من الموقف من الخطر الذي يهدق بمدينة المعرة وانطلاقاً من صورة صالح بن مرداس يتجلى تصنيف عز الدين المدني للشخصيات الواردة في المسرحية إلى طرفين يمثلان نظرتين متقابلتين : من ناحية أبو العلاء ومعه الباز ومن ناحية ثانية الشخصيات التي كانت ناتجة عن « حكاية خلق العالم » التي بدأت بها المسرحية باستثناء ابن القارح الذي وقع تقديمه في الموقف الثالث عن طريق ضمير المتكلم .
ابن القارح : أنا علي بن منصور المشهور بابن القارح أنا الأديب الأريب الحلبي أنا . . (٢٧)

لكنه في الموقف الرابع يندمج في مخلوقات « حكاية خلق العالم » ويلج في إيجاد مكانه بينها .

ابن القارح : وأنا وأنا

القلم : ومن رأى دفاتره وأقلامه ؟

المرأة : صار كسيدنا صاحب العدد

صاحب العدد : حاضر أنا قادم اليكم من ديوان الاقتصاد والحسبة هذه دفاتر فيها

حسنا تكم وسيئاتكم .
القلم : من رأى رسائله ، وكتبه وثقافته .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

المرأة : صار بدون شك . .

ابن القارح : بل صار أنا ، أديبا أرييا صاحب رسالة في الآداب . (٢٨)

كما ان ابن القارح على نقيض المعري تجمع به « مخلوقات الحكاية » ردود فعل ومواقف كثيرة لا يتبعها المعري في أي حال .

القلم
ابجد
الطاووس
القنديل
الشجرة
المرأة
ابن القارح

: غفرانك اللهم غفرانك

ثم

– جميعهم (بما في ذلك ابن القارح) باستثناء أبي العلاء : غفرانك اللهم غفرانك . (٢٩)

مما يمكن معه الحاق ابن القارح ببقية مخلوقات « حكاية خلق العالم » وبذلك يتم التطابق بني التقسيمين : بين النظرة إلى الحدث وبين الانتماء أو عدم الانتماء إلى حكاية خلق العالم وتتجلى الوظيفة التي أوكلها عز الدين المدني لـ « حكاية خلق العالم » بصفة أوضح فتبدو هذه في شكل ذهنية ونظرة للعالم تفسره وتبرز مظاهره وأهم ما يمتاز به هذه الذهنية هي إعادة كل الأشياء إلى المطلق إذ تزيل عن الحدث صبغته الزمنية وسمته التاريخية .

الطاووس : والسنة كالشهر والشهر كالاسبوع والاسبوع كالיום واليوم كالساعة والساعة كالدهر . . (٣٠)

كما تقطع الأحداث عن أسبابها المادية وتعيدها إلى قوى جبارة قاهرة لا يمكن تصور شكلها ولا رسم ملامحها ويصبح الظلم والقهر بالتالي قدرا لا يرد ويصبح

الطرفان / الذهنيان	الأحداث الواردة في الخبر : اغتناب صالح بن مرداس للمعرة	رد الفعل
ذهنية « الحكاية » اللاتاريخية (شخصيات الحكاية)	موضوعة في الزمن المطلق	تبرير عدم المواجهة البحث عن الشفاعة
الذهنية التاريخية (أبو العلاء)	مربوطة بالزمن النسبي	ضرورة المواجهة البحث عن أشكالها

المستلطون والظالمون في صورة آلهة لا يمكن الوقوف أمامهم ولا مواجهتهم إلا بالاعتراف بالذنب حتى وإن لم يتأكد الذنب أو بطلب الشفاعة والغفران ، وبذلك يبرر الأمر الواقع فيقبل على عواهنه .

وتبدو هذه الذهنية ذهنية سائدة على شخصيات المسرحية إذ يبدو أبو العلاء ومعه الباز كمن يمثل حالة شاذة وحتى يجسم عز الدين المدني هذه النظرة إلى العالم يعتمد إلى عوالم مقطع الرحلة في رسالة الغفران فيستخدمها لتصوير الأحداث الوارد ذكرها في خبر ياقوت في صورتها المطلقة فتتداخل الأطر المكانية والأطر الزمانية لتتلاقش شيئا فشيئا إلى الأمكنة المطلقة والأزمنة المطلقة وتصبح « معرة الثعمان » المدينة المغتصبة ممثلة للعالم السفلي ويصبح معسكر « صالح بن مرداس / القائد العسكري الغازي » - الواقع خارج المدينة - حضيرة « صالح بن مرداس / القائد الأمير الاله » هذه التي تجدد في « جنة الغفران » تمثيلا لها وتصبح المرحلة الفاصلة بينهما مرحلة الرحلة إلى الجنة عبر موقف الحشر بينما يتقمص أبو العلاء المعري الدور الذي خص به ابن القارح في رسالة الغفران فيلعبه مواصلة لمهمة الشفيع التي طلبها منه أعيان المدينة في خبر « ياقوت » ويسعى لطلب الغفران لسكان المدينة هذا الغفران الذي لا يتم إلا بمقابلة صالح بن مرداس في صورته الجديدة .

لكن أبا العلاء وقد أخذ معه إلى « حضيرة صالح بن مرداس بقية شخصيات المسرحية يجد نفسه وحيدا أمام عراقيل أبواب الحضيرة / الجنة » فيبحث بقية الشخصيات على المسير : -

أبو العلاء : أين صاحب المفتاح ؟

صاحب الكلام : ضاع بمفتاحه في زوبعة الكون .

أبو العلاء : والمرأة ؟

صاحب الكلام : احترقت .

أبو العلاء : والشجرة ؟

صاحب الكلام : هلكت .

أبو العلاء : والقنديل ؟

صاحب الكلام : انطقاً .

أبو العلاء : والقلم ؟

صاحب الكلام : ضاع هو وأبجد منذ زمان في خبر كان .

أبو العلاء : والطاووس ؟

الباز : هرب منه الدهر وسحقه الأزل ورحاه السرمد ، فدخل التاريخ بدون ريشه المزخرف .

أبو العلاء : وصاحب العدد ؟

صاحب الكلام : أكلته أعداده طالما كذب عليها ، فكذبت عليه والتهمته .

أبو العلاء : إلى أين أقصد ؟ فحتى صاحب الكلام قد أعدمه كلامه ؟ (٣١)

لكن عز الدين المدني جعل من عدد الأبواب المؤدية إلى حضيرة صالح بن مرداس أربعة على عدد أصحاب السلطة الأربعة بل وجعل كل واحد منهم قائماً على باب من الأبواب .

أبو العلاء : ألا أدري كيف تأخرتم عني في تلك الطريق ، ولا كيف سبقتهموني إلى هذه الأبواب ، وإني لأجدكم تحتلون بجاهكم ، وعنفكم وكلامكم ومذهبكم كل مكان ، لقد كنتم الأعيان في معرة النعمان ، واليوم صرتم جميعاً عسسا على أبواب هذه المدينة فلکم الأمر والنهي / وعلى سواكم الانقياد والامتثال . (٣٢)

ويكون امتحان أبي العلاء فرصة لعز الدين المدني لوصف مختلف الموانع التي تقف أمام الإنسان لتجعله خاضعاً لما هو موجود ، كل ذلك بمباركة الذهنية « السلطوية » التي تصبح شكلاً من أشكال السجون التي يحويها الإنسان في داخله : فالباب الأول وقف وراءه صاحب المفتاح وأعلن فيه عن منع الضحك (٣٣) والباب الثاني وقف وراءه صاحب الكلام ومنع فيه النقاش (٣٤) والباب الثالث وقف وراءه صاحب العدد ومنع فيه الخيال (٣٥) بينما وقف صاحب المذهب وراء الباب الرابعة الذي منع فيه الفكر . (٣٦)

فتكون هذه « الذهنية » من خلال هذه المنوعات تجريد الانسان من أهم أبعاده وتبدو السلطات أدوات لتركيع الانسان - بعد إفقاده ميزاته - أمام الموجود كيف كان هذا الموجود ومنعه حتى من الحيرة والشك فضلا عن الرفض والتجاوز وظهور هذه السلطات الأربع مظهر العسس ليس من باب الصدف بالنسبة للمدني إذ يتجلى من خلال ذلك دورها الزجري فهي حارسة « للأمر الواقع » ومبررة للعلاقات الموجودة .

صاحب المذهب : نحن عسس قيم هذه المدينة نصونها على طوال الزمان السرمدي نحميها من الشكاكين والماديين والزنادقة . (٣٦)

ولقد شحن عز الدين المدني شخصيات أصحاب السلطات الأربعة بمعان جعلت منهم رموزا لسلطات الدولة ولمختلف أجهزتها فمواصفات صاحب المذهب تذكر بالجهاز الايديولوجي للدولة الموكول إليه مهمة تبرير تصرفات الحكام والتنظير لها وتقديمها في صورة العصمة من كل زلل .

صاحب المذهب : واعلم أن هذا المذهب معصوم لأنه يمتلك الحقيقة . (٣٧)

أما شخصية صاحب الكلام فتذكر ملاحه بأجهزة الدعاية للدولة التي تملك من فنيات الخطابة الشيء الكثير .

صاحب الكلام : . . . بلا مناقشات ، يجب عليكم ان تستمعوا إلي في جميع أوقات الاستماع خلال الليل وفي أثناء النهار ، ولا سيما في الفجر والصبح والظهر والعصر ، والمغرب والعشاء . (٣٨)

وصاحب المفتاح : يمثل الجهاز الاداري والسياسي الذي يباشر السلطة ويظهر في مظهر صاحب « الحل والعقد » .

صاحب المفتاح : . . . والمفتاح واحد وهو مفتاحي والحل واحد وهو حلي (٣٩) وأما ملامح صاحب العدد فهي تشير إلى « التقنوقر اطين » الذين لا يعطون للابعاد الانسانية قيمة ويرون العالم من خلال الأرقام : أرقام المداخل

والمخارج والنسب المثوية .

صاحب العدد : . . فالدنيا عدد وكيل وميزان وليست مفعولا مطلقا ولا
لغيفا مقرونا . . (٤٠)

ولقد حرص عز الدين المدني على أن يظهروا متآلفين متفقين كأنهم يمثلون كلا
لا يتجزأ فلا يكاد يظهر الواحد منهم حتى يتبعه الآخرون ليستعملوا نفس الخطاب
ويقفوا نفس الموقف وينحازوا إلى نفس الطرف .

صاحب المفتاح : نحن الاشراف

صاحب العدد : نحن الأعيان

صاحب المذهب : نحن النخبة

صاحب الكلام : نحن أهل الحل والعقد . (٤١)

وبهذا الشكل فجر عز الدين المدني شخصية « الأعيان » الواردة في خبر
« ياقوت » ونزلها منزلتها الاجتماعية وأعطاهم وظيفة الدفاع عن الأمر الواقع في
تقابل مع شخصية أبي العلاء التي بدت في استعمال عز الدين المدني ذات
صورتين : صورة سائدة يمكن تلخيصها في تسميته بـ « رهين المحبسين » وصورة
المفكر الواعي الحامل لهموم عصره وهموم مواطنيه ، فأما الصورة الأولى فتبدو
صورة نابعة عن « ذهنية الحكاية » هذه التي تريد أن تعيد مواقف المعري التاريخية
نابعة عن تشاؤم مرده « عماء » و « انزواؤه » الشيء الذي ينقص من قيمة المواقف
التي يقفها ويظهرها مظهر الشذوذ وبالتالي يفقدها فعاليتها وقد تدخل عز الدين
المدني في هذا المستوى فجعل منه مبصرا وبصيرا وأبعده عن الاختلاء .

أبو العلاء : أنا أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان بن فلان بن فلان بن
آدم ان شئتم المعري التنوخي ، لم أكن رهين المحبسين ولا أعمى ولا مقعدا ولا
مهزوم الفعل ولا مخذول القول إنما جئني أناس في صورة الأعمى المقعد الذي
لا يقدر على شيء . (٤٢)

وأظهر المدني أبا العلاء مظهر المثقف والمفكر المبدع ذي الوعي التاريخي سواء من خلال مواقفه وأفعاله أو من خلال صورة نقيضه التي جسمها المدني في ابن القارح فلقد صوره المثقف الوصولي الانتهازي الذي يضع معارفه في خدمة السلطة أي سلطة كانت ما دامت الأقوى .

ساعد (لأبي العلاء) : وما هذه الكتب ؟

ابن القارح : أنا أعرفها جميعا ، لقد ألفها لحساب أعداء صالح بن مرداس الورع التقي المناضل في سبيل الحق ، المكافح في سبيل العدل المجاهد في سبيل الله .
ساعد : ألف سيئة . (٤٣)

في حين صور المدني أبا العلاء معاديا لأي سلطة غير قابل لأي صلة بها .

أبو العلاء : وأنتم الذين ضربتم علي الحصار في بيتي واجتمعتم علي كالطفيليين علي مائدة أدبي وعلمي ونصبتهم اشخاصكم الكريمة الموقرة حكاما علي ، من أنتم ؟ ومن عينكم لمحاسني ومحاکمتي ؟ وتريدون مني ماذا ؟

صاحب المفتاح : نحن الأشراف

صاحب المذهب : نحن النخبة

صاحب الكلام : نحن أهل الحل والعقد .

أبو العلاء : لا صلة لي بكم ، ولا أعرفكم فكتبي تناهضكم وتشهر بكم . (٤٤)

وقد بدا ابن القارح بعيدا عن الابداع منتحلا كلام غيره معاديا لكل خلق موقعا بأصحابه .

ابن القارح : أجم فمك ، اقطع لسانه ، يا أعيان المدينة أحرقوا كتبه ، فوالله لئن بقين ، لسوف تظل سبة في وجوهكم القوا بها في النار . (٤٥)

في حين كان أبو العلاء مبدعا مؤمنا بوظيفته عارفا بأدوات إبداعه . .

أبو العلاء : صناعتي الكتابة والأدب إنما الفرق بيني وبين نجار أو حداد ؟ . . فكلانا منتج على أن قلمي هو سيفي ودرع . وكلمتي هي شهادتي

وفعليّ ، وكتبي هي صراعي مع معضلات الزمن . (٤٦)

وبدا أبو العلاء متمسكا بفكره وانتاجه متحملا كل تبعاته .

أبو العلاء : لا أخفي كتبي ، ولا أتبرأ منها ، فلا أحملها على الخطايا ولا هي تجرني إلى الذنوب وهي ساطعة كشمس الظهيرة في السماء . (٤٧)

وزيادة على صورته المناقضة لصورة ابن القارح فقد كان أبو العلاء المفكر الباحث والمفكر الحائر الذي بحث عن فهم مختلف مظاهر الكون ومعضلاته عبر ممارسة وعيه بعيدا عن أي اكتفاء .

أبو العلاء : هل من بديل ؟ نضطرب فلا نتحرك لكننا في فخ ، لكننا في قفص إننا في سجن ، وكسروا السجون مهما كانت السجون ، أنا لست أعمى أنا لست مقعدا ، أنا أحيأ هل من بديل ؟

وإذا كان أبو العلاء رافضا « لذهنية الحكاية » التي تعيد كل شيء إلى المطلق وتبعد الانسان عن الوعي التاريخي فإن ذلك لم يمنعه من أن يعيش التجربة فينطلق في رحلة مع المطلق وإن فسرها في المسرحية بحرصه على سلامة سكان المعرفة .

أبو العلاء : لو لم أكن مسؤولا عن نجاة « معرة النعمان » لما انصرفت من بيتي فإني مسؤول عنهم . (٤٨)

ان رحلته تبدو بحثا عن الحقيقة عبر المعاناة والتجربة حتى وان كانت نتائج هذه المعاناة غير متأكدة بل ومشكوك فيها أصلا وبهذا يكون عز الدين المدني قد وظف ترجمة حياة أبي العلاء من خلال أزماته الذاتية وعلاقاته بالسلطة وصلته بالناس للتعبير عن مختلف الصور التي يبدو عليها المثقف العربي في ظل ذهنية لا تاريخية سائدة ، ولم تقف معالجة عز الدين المدني لشخصية أبي العلاء وبقية الشخصيات عند هذا الحد بل استعمل فنيات تعبير ساعدت على بيان موقفه من القضية المطروحة عبر هذه المواد التراثية فاستعمل من ناحية التصوير الكاريكاتوري فأظهر الطرف المتبني « لذهنية حكاية خلق العالم » في مظهر مزر وكان ذلك من

خلال اعتداد هذه الشخصيات بنفسها اعتدادا مبالغا فيه واعتزازها بما لا يثير الاعتزاز .

ابن القارح : أنا الكاتب الأكتب ، أنا الشاعر الأشعر صاحب المصنفات البديعة ، والرسائل الرفيعة والدواوين اللميمة ، وحيد عصري وفريد مصري ، أنا . (٤٩)

كما أظهر ذلك من خلال ما يستهل في حديثهم من القوالب الجاهزة التي تصل إلى حد اللغو .

صاحب الكلام : نعم ورب الكعبة حين أقول القول أقوله قولاً لا يقوله قائل غيري ، وهذه من نعمة ربي ، لكن ، افتحوا آذانكم يرحمكم الله ، إذا صادف أن قال قائل قولاً قلت قولاً أكثر منه حتى لا يقول قولاً فالقول لي والكلام ملكي واللغة ميداني . (٥٠)

في حين كانت تدخلات أبي العلاء تمتاز بالرصانة والوضوح شأن الشخصيات الايجابية في تقابلها مع الشخصيات السلبية كما غير عز الدين المدني نهاية الحدث الأساسي الذي كان محور العمل المسرحي فبينما كانت نهاية « خبر ياقوت » وخاتمة مقطع « رسالة الغفران » سكونية إذ تعود المياه إلى مجاريها فيستجيب صالح بن مرداس لشفاعته أبي العلاء تقديراً له ويتوصل ابن القارح إلى غايته بفضل شفاعته أهل البيت فينعم بجنة الغفران تكون نهاية المسرحية مخالفة تماماً إذ لا يجد أبو العلاء شيئاً وراء هذه الأبواب .

أبو العلاء : كنت أترقب أن أدخل إلى حضيرة صالح بن مرداس وإذا بالفضاء خاو . . صالح بن مرداس خرافة وهذه الأبواب خرافة وهذه الأبواب ضروب الخداع فلا وجود للغفران . (٥١)

فتتكسر شخصيات « حكاية خلق العالم » واحدة واحدة وتفقد دورها وتتعمم صورتها فهؤلاء الأعيان كل واحد منهم يفضح الآخر فيبين قصوره وعجزه

وخداعه^(٥٢) وتظهر هذه السلطات زائفة لا تمثل سلطة فعلية حقيقية بل كائنات هجينة .

أبو العلاء : إياك يا صاحب المفتاح أن تتسرب إلى الحضائر الممنوعة فتنتسب إليهم بينما أنت هجين ، فسوف يتفطنون إليك عاجلا أم آجلا .^(٥٣)
وإذا بهؤلاء مخدوعون وصاحب المفتاح ليس قادرا على استعمال مفاتيحه لايجاد الحلول .

صاحب المفتاح : لقد صنعت مفاتيحي قبل أن تصنع الأقفال . . . ويحي من المفاتيح التي لا تفتح شيئا .^(٥٤)

صاحب المذهب : ظننت أن الانسان قفل يجب فتحه بمفتاح جاهز قبل أن يخلق .^(٥٥)

وصاحب الكلام عاجز عن السيطرة على كلامه وعلى اعطائه معنى .

صاحب الكلام : . . . الكلمات تقرضني كالعقارب تلدغي ، تمتصني . . . ومن أشبه أباه فما ظلم ، ومن صارع الحق صرعه ، النجدة .^(٥٦)

وصاحب المذهب ليس بقادر على إقناع الناس .

صاحب المذهب : أيها الناس انخرطوا في مذهبي فإني اغفر لكم العصمة . . . ما بالكم . . . تكلموا قولوا . . . نعم . . . نعم . . . نعم . . . ويلى من صمتكم .^(٥٧)

وكذلك الأمر بالنسبة إلى ابن القارح الذي يكتشف وضعه فيدعو إلى أن يعود إلى ذاته فينغرس في مسقط رأسه .

ابن القارح : أريد أن أعود إلى حلب فأعيش قضاياي ومشاكلي ومعضلاتي . . . لست في حاجة إلى الغفران ، ولا إلى الصفح ولا إلى العفو .^(٥٨)

فيجعل المدني من نهاية « الحكاية » افتضاحا للخدعة ويصور أبا العلاء في صورة الداعية إلى تغيير الموجود عبر بناء « إنسان جديد » و « إنسان قدير » لكنه جعل كلمة النهاية على لسان الباز هذا الذي بدا طوال المسرحية في صف أبي العلاء ملعوناً مطارداً وفاضحاً نافياً لكل ما تقره شخصيات « الحكاية » فيتوجه إلى أبي العلاء ليذكره بحجمه الحقيقي ولينادي معه : « أنت ، أنت جوهر فرد قيمة السموات والأرض انقذ نفسك من نفسك لأن المهدي المنتظر لن يخرج لأن الغفران خرافة . (٥٩)

فيكون تدخله بمثابة الحكمة المذكورة بحقائق الانسان والمعلنة عن المخرج الفعلي له والمتمثل في انهاء « ذهنية الحكاية » وتزليل القضايا في مستوى الانسان المتعدد الجوانب الذي لا يمكن حصره في معادلة رياضية بل يجب الايمان به كما هو بنقاط ضعفه ونقاط قوته ، وفي هذه « النهاية / البداية » تكريس لموقف الكاتب من الفكر اللاتاريخي ومن الانسان .

فتبدو فنية التركيب / البناء ليست شكلا من التعامل العفوي مع المادة التراثية المنتقاة وإنما هي معالجة لها واستخدام للتعبير عن مشاغل الكاتب ومواقفه .

وقد تحدد انطلاقاً من مثال مسرحية الغفران المنهج الذي يحتكم فنية التركيب / البناء في حركتين أساسيتين : -

الحركة الأولى : ويمكن أن يصطلح عليها بحركة « المعالجة / العرض » إذ يتم فيها معالجة المادة التراثية بشكل يجعل الكاتب ييسط من خلالها المسألة أو القضية أو يعرض عن طريقها الحالة التي يريد تناوئها والوسائل إلى ذلك مختلفة ومتنوعة : فقد يكون ذلك عبر ايجاد محور للنزاع (مثلاً) تتحدد أطرافه ضمن ما يجد من شخصيات في المادة التراثية المعتمدة ويقوم بتصعيد الأحداث الواردة فيها متصرفاً في عناصر تلك المادة التراثية التصرف الذي تقتضيه حاجة التحليل والعرض وقد اعتمد ذلك في « الزنج » و « الغفران » .

ويمكن أن تتجلى عملية « المعالجة / العرض » في تفجير الشخصية المحورية

إلى أكثر من واحدة فيقوم الكاتب بتشريحها ويبرز مختلف جوانبها مثل ما كان الأمر بالنسبة لمعالجة شخصية « الحلاج » الذي تصور في شكل شخصيات ثلاث اختلفت أبعادها المادية وأبعادها النفسية والخلقية كما اختلفت ملامح مشاغلها واهتماماتها.

— فحلاج الأسرار : « زعيم متصوفين » و « متمرّد على أهل السنة » .

— وحلاج الحرية : زعيم في الفكر الحر لا يتقيد بمذهب رغم معرفته العميقة بمختلف المذاهب .

— وحلاج الشعب : زعيم نقابي يعيش حياة كل الناس^(٦٠)

لكن الذي يجمع بين هذه الشخصيات هو أنها تمثل وجوها متنوعة للبحث عن الأحسن والأفضل وإزالة المظالم وبناء العدل عبر تقويض المؤسسات التي تحمي الوضع الراهن .

أما الحركة الثانية : فيمكن أن يطلق عليها اسم « التدخل / الموقف » وبفضل هذه الحركة يتبين موقف أو مواقف الكاتب من المسألة وتحدد رؤيته وتبين الغاية من عمله المسرحي ذلك والوسائل إلى ذلك متنوعة بنفس درجة تنوع وسائل الحركة الأولى .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فقد استعمل التصوير الكاريكاتوري لرسم معالم شخصيات « ذهنية الحكاية » وقام بتغيير نهاية الحدث في مسرحية الغفران مثلاً ، واعتبر فشل ثورة « صاحب الحمار » فشلاً مولداً لثورات أخرى آتية فعبّر عن ذلك باعطاء الكلمة لأبي يزيد وهو في مراحل ثلاث من سنه .

أبو يزيد (كهل) : لم يبق إلا الأمل

أبو يزيد (شاب) : يا خيبة الثورات

أبو يزيد (طفل) الثورة بين ضلوعي ستولد من جديد

زيادة على اقتراح لافتة عند نهاية المسرحية مكتوب عليها : -

« يتبع سنة ؟ »^(٦١)

وهاتان الحركتان الاساسيتان (المعالجة / العرض) و (التدخل / الموقف) ليستا بالضرورة متواليتين بل هما متداخلتان في أغلب الأحيان على طول المسرحية .

يبدو جليا من خلال هذا العرض التطبيقي لفنية « التركيب / البناء » أنها فنية تمكن من يعتمدها من مجال للتحرك داخل المادة التراثية كبير بفضلها تبدو هذه المادة التراثية طيعة مرنة وأدوات التدخل فيها والمعالجة لا حد لتعدد الشيء الذي يمكن الكاتب من طاقة تعبيرية كاملة يمكنه توظيفها لتناول ما يراه من القضايا والمسائل ولطرح وجهات نظر ورؤى للعالم ليست بالضرورة وجهة نظر المادة التراثية المعتمدة كما تمكنه من رصد من المصادقية متأتية من طبيعة هذه المادة التراثية ومن الرصيد الذي تكون لها عبر العلاقات التي انبنت لها في أذهان المطلعين عليها والعارفين بها ، الشيء الذي يولد حوارا بين صورتها السابقة والصورة الوليدة في ذهن المتلقين وتتراوح أدوات التدخل والمعالجة بين استلهم المواقف أو المشاهد أو الشخصيات وبين تضمين عناصر من المادة التراثية قد تكون أطرا أو أحداثا وقد تكون مادة نصية لكن هذا لا ينفي عن المستخدم لفنية « التركيب / البناء » صفة الابداع إذ أن الأهم إنما هو طريقة وصل هذه العناصر بشكل يجعل منها كلا متناسقا في المستوى التعبيري والجمالي في قطعة فعلية مع الآثار المستخدمة .

ويصبح التعامل مع هذا الأثر الجديد هو نفس التعامل الذي يحظى به أي أثر مبدع آخر يُقرأ ويُقيم وتختلف أهميته باختلاف وجهات النظر واختلاف المنطلقات الفكرية والجمالية للقارئ .



الهوامش

- (١) انظر على سبيل المثال أسماء المسرحيات التي أثبتتها في قوائم أو تناولها كل بالبحث كل من : زينب المتتصر في مقالها مقدمة في استخدام التراث العربي في المسرح العربي المنشور في مجلة أقلام (العراقية) عدد ٧ نيسان ١٩٧٧ . و د . محمد يوسف نجم في كتابه « المسرح العربي الحديث ١٨٤٨ - ١٩١٤ » .
- دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٧ . و د . محمد مندور في « المسرح » الكتاب المنشور من طرف دار المعارف ، مصر ١٩٥٩ و د . حمادي بن حليمة في كتابه نصف قرن من المسرح العربي في البلاد التونسية (بالفرنسية) أطروحة اضافية ، نشر الجامعة التونسية ١٩٧٤ . و د . مصطفى أحمد في كتابه « أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي الثري في مصر ، دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٠ .
- (٢) ألفت سنة ١٨٤٩ حسب د . محمد يوسف نجم (المسرحية في الأدب العربي ص ٣٥) ومثلت سنة ١٨٥٠ في منزل كاتبها حسب ما أثبت د . محمد مندور في كتابه « المسرح » ص ٢٨ .
- (٣) هذه القصة موجودة تحت عنوان « أبو الحسن المغفل مع هارون الرشيد » في ط الطبعة الكاثوليكية . المجلد الثاني ص ١٥٣ وما يليها انظر مقال هيام أبو الحسين (التفاصيل في الحاشية الموالية) .
- (٤) انظر مقال هيام أبو الحسين « ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي » مجلة « فصول » المجلد الثالث العدد ٣ سنة ١٩٨٣ (مصر) .
- (٥) د . محمد مندور « المسرح » ص ٥٨ وما يليها .
- (٦) قمنا ببحث جامعي تحت عنوان « توظيف التراث في مسرح عز الدين المدني . هو تحت الطبع وستشره دار « رسم » للنشر (تونس) .
- (٧) نشر دار المعرفة تونس ١٩٧٧ أخرجهما الفنان المغربي الطيب الصديقي مع « مسرح الناس » وعرضت لأول مرة يوم ٢٤/٤/١٩٧٦ بمسرح الدار البيضاء البلدي (المغرب الأقصى) .
- (٨) كتب في هامش كتاب « الدرر الحسان في البعث ونعيم الجنان » للسيوطي طبع على نفقة الشركة المغربية للكتب العربية - فاس ومطبعة الشريف تونس - بدون تاريخ .
- (٩) رسالة الغفران تحقيق عائشة عبد الرحمن : دار المعارف ط ٥ سنة ١٩٦٩ .
- (١٠) ياقوت ابن عبد الرحمن الحموي مؤرخ وأديب وشاعر ابتداء حياته ناسخ كتب ، ولد ببلاد الروم سنة ٥٧٣ هـ ومات في حلب سنة ٦٢٦ من كتبه معجم البلدان (معجم المؤلفين ص ١٧٨ ج ١٣) .
- (١١) حسين الواد البنية القصصية في رسالة الغفران ص ٢٠ وما بعدها ، الدار العربية للكتاب ليبيا تونس يوليو ١٩٧٥

- (١٢) رسالة الغفران ص ٢٤٨ تحقيق بنت الشاطيء ط - ٥ - ١٩٦٩ بدار المعارف بمصر .
- (١٣) دقائق الأخبار الكبير في الامام عبد الرحيم ص (٢)
- (١٤) نفس المرجع السابق ص ٣٢ .
- (١٥) الغفران ص ٢٣ - ٣٠
- (١٦) الغفران ص ٣١ - ٣٢ .
- (١٧) الغفران ص ٣٢ - ٣٧
- (١٨) الغفران ص ٣٣
- (١٩) الغفران ص ٣٣ - ٣٤
- (٢٠) الغفران ص ٣٤
- (٢١) الغفران ص ٣٤
- (٢٢) الغفران ص ٣٧ - ٣٨
- (٢٣) الغفران ص ٤٢
- (٢٤) الغفران ص ٥١
- (٢٥) الغفران ص ٥١
- (٢٦) الغفران ص ٥٤
- (٢٧) الغفران ص ٥٤
- (٢٨) الغفران ص ٣٠
- (٢٩) الغفران ص ٢٨ - ٣٠
- (٣٠) الغفران ص ٢٤ - ٤٥ - ٥٤ - ٥٨
- (٣١) الغفران ص ٦٠
- (٣٢) الغفران ص ٧٠
- (٣٣) الغفران ص ٦١
- (٣٤) الغفران ص ٦٤
- (٣٥) الغفران ص ٦٧
- (٣٦) الغفران ص ٧٠
- (٣٧) الغفران ص ٧١
- (٣٨) الغفران ص ٦٤
- (٣٩) الغفران ص ٦٧
- (٤٠) الغفران ص ٦٨
- (٤١) الغفران ص ٣٦
- (٤٢) الغفران ص ٢٩
- (٤٣) الغفران ص ٣٥ - ٣٦
- (٤٤) الغفران ص ٣٦ .
- (٤٥) الغفران ص ٤٦ .



- (٤٦) الغفران ص ٣٥
(٤٧) الغفران ص ٤١
(٤٨) الغفران ص ٥٠
(٤٩) الغفران ص ٢٦
(٥٠) الغفران ص ٢٩
(٥١) الغفران ص ٧٥
(٥٢) الموقف الثالث عشر من « الغفران » ص ٧٣ وما بعدها
(٥٣) الغفران ص ٦٢
(٥٤) الغفران ص ٦٣
(٥٥) الغفران ص ٧٣
(٥٦) الغفران ص ٦٦
(٥٧) الغفران ص ٧٢
(٥٨) الغفران ص ٧٣
(٥٩) الغفران ص ٧٦
(٦٠) الحلاج ص ٩ ص ١٠ ص ١٢ (مؤسسة يم - بن عبدالله) جويلية ١٩٧٣ تونس .
(٦١) ثورة صاحب الحمار ص ١٠٢ - ١٠٣ الدارالتونسية للنشر مارس ١٩٧٤ .


ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الوداع



شعر
د. محمد حماسة

اتركيني غير باكية
واسترجي لم يعد ألي
عاد لي ما غاب من رَشدي
فاستقرَّ القلب وانخلعتْ

ليس بي للدمع مُرتجفُ
ذلك النوع الذي وصفوا
وتولّاني له أسفُ
شوكة في الروح ترتجفُ

يامثالا صنعته بيدي كان بالأضلاع يكتنف
حبه يقتات من كبدي من دمي ماشاء يغترف
كان إمامسه ظمأ من رحيق القلب يرتشف
كان إمامه شاقه لعب في حنايا النفس ينعطف
كان في عيني مشرقه وله في العين منصرف
لا أبالي الناس إن جهلوا ما ألاقى فيه أم عرفوا

كيف أمسى نهرنا كدراً وهوت من بيننا كسف ؟
كيف ؟ لا كيف ، فقد ثار فيك صراح الطين . هل أقف ؟

إنني ماض على ألي لا أحب الستر ينكشف
فاتركيني غير باكية ليس بي للدمع مرتجف
انني حطمت ما خلقت يد قلبي ، وليكن تلف
لا تظني بي معاودة إنني بالكبر متصف

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



قلب يكتب

شعر: محمد حسن الانصاري

سأكتب ...

لن يتعب قلبي

لن يفرق من تلك المبراة الحمقاء

تلاحقه ،

تمتص دمه ، <http://Archivebeta.Sakhs.com>

تبقى حمقاء

وبجنبي كأس

لن تنضب

تبدو حمراء وردية

وأنا متعب

لكن لن أشرب

سأصرع سكرات الهم السوداء ،

وليا لي البرد المملوءة بالأحزان !

هل أهذي ؟

لم أعرف بعد معنى الهذيان !

قلبي يدوي ،

... ينبض من غير دماء

وفي عز المأساة

يخرج شعرا

ممجوجا

يطعن قافية بلهاء

○○○

يوحي لي وجهك يا جاسم

بالصدق الساذج

بالمكر تطارده الطيبه

وستبقى مثلي مهما حاولت

منبوذا في بحر الخيبة

تصارع أمواجاً ضخمة

وضباباً ينسجه الماضي

في لج العتمة

..... وبدون حبيب

يا جاسم أسمع قولي :

انزع عن وجهك كل قناع

واقصد في عيشك

من دون خداع

فالمرء أخيراً

تكشفه اللحظات !

○○○

اللحظة جلي باللحظة

لكن لن تلد التوأم

ما هي الا أم مكروهة
تبحث عن بنت أظهر
تنمو . . . تتعثر

. . . . حتى تصبح كالماضي
حلما أغبر

هذي كلمات لا تعني شيئا
وفي لغة الشعر دجل
لكي ما يبقى للعربي المسحوق
الا أن يكتب . . .

أو يترك نارا تتأجج
تخرمه من نوم هانيء
الكل يجيد فن العهر

وفي الأفق الظامى . . . تبدو مومس

تبحث عن كلب . . . ترضعه بحذاء

ويعود الكلب مزهوا . . . فرحا بالماء

يرجع يبحث عن أخرى . . . ترويه

بالماء الأسن ترويه

وهنالك

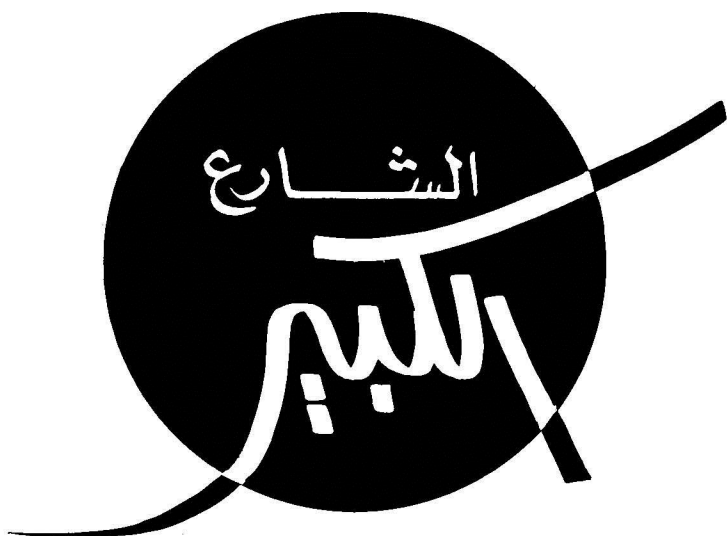
سأبصق في فنجان الشاي

لن أسرد تلك القصص الممقوته

فحياتي أسمى من ذلك . .

لن أقضيها في الجري اللاهث . . .

وستعلم أني لا أهذي !! فأنا لم أعرف بعد معنى الهذيان !



الشارعُ يمتد
يسقط في قلبي
خطوةً .. خطوتين
صغير قطارات
وضجيجُ يسعلُ في الرئتين
امرأة تحمل طفليها ..
تقفُ أمام الباعة .. ترتجفُ
الشارعُ يزحفُ .. يلتفُ

آخرُ باصاتِ الليلِ يمرُ
رجلٌ يترنحُ تحتِ نسيبِ الضوءِ
امرأةٌ تتلفلفُ فيه ، . .
تتحسسُ ساقيه الناحلتين
تتقاطرُ في شفثيه ، تصرخُ :
شرطيُّ يهرعُ
يضربُ كفا في كفٍ
ويحملقُ . . ، يتزجرُ . . ينصرفُ .
(المرأةُ تضحكُ ، والرجلُ يغني)

* * *

تسعُ الرقعة .
يتقوسُ تحت فراغِ الظلِّ
شريطُ المدخلِ
الشارعُ يرتفعُ . . ، ينخفضُ
يغفو في قلبي .

وَأنا أمضي
مفتونا بأنيني
أأأكل في رهجِ الأشجارِ
المصلوبة فوق الشطِّ
وأغزلُ خشخشةَ الأوراقِ
أغزلُ صوصوةَ الأغصانِ
أخرجُ من قلبي . . أخرجُ :
أحضنُ أشياء . .
لا أدري ما معناها

لكن . .
في قدميَّ تروحُ . . تحيي
تنظفي . . تضئي
أسمعُ دمي
في وهجِ الاعلانِ العاري

في رنةٍ مقعد
في المبنى الشامخ
خلفَ النصبِ التذكاري
في الملهى الصّاحبِ ، ..
في البّارِ

زخات المطرِ الهطّالِ
تطرزُ سروالَ الرّيحِ
ثمةَ شيءٍ يرقبني
يتحسّن أنفاسي
يتبعني !

في المقهى الشعبيّ
ماتَ نبيّ
لا أحدٌ يذكر اسمَه
لا شيءٌ بهم
فالشّارعُ ما زال خضياً
يزخرُ بالعسسِ الليليّ !



فصول الورد المقتول

أقبل وشاح الشمس باكرا وبان ضوءه
الزائر في مخيمي النازحين . فعمت الحركة
الدائبة جميع الممرات والبيوت المتهدمة ،
وتهافت العمال لاصلاح ما خربته العيون
الجاحظة المتفجرة بالهلاك .

- هل بإمكان الأماني أن تزرع زهرة ، أو
أن تقطع شجرة ، أو أن تحمل بندقية
تخيف بها العصافير . . ؟؟

هكذا تساءل وهو يجلس على كرسي
خيزرائي أمام مخزنه في تلك الساعة
المبكرة ، وعلى الشارع الرئيسي أطل
وشاح الشمس الدافئ . فتمدد قليلا . .
استسلم لغرامها ومداعبتها . . راح يغط
في صمت طويل ، وماهي إلا لحظات حتى
بدأ خياله الخصب يستعيد الماضي بشكل
عفوي ، لكن الصور الماضية لا ترتبط مع
بعضها ، ولهذا تراه يصدر الآهات الجريحة
كأنها أغنية نهاوندية ، ولا تخفي نظراته
الحزينة التي يلقيها تباعا على جسد مخزنه
المشاد على حافة نخيم شاتيلا الجنوبي . . .

قصة قصيرة

بقلم: زياد كمال حمادي

دمنّا الاشارات الجميلة في العراق^(١)

دمنّا على الاسفلت ، ما بين القصيدة والغبار

دمنّا . . بلا حرس يموت

ونشوة الهمجي تصعد للسماء

أناس يتسللون كالأشباح إلى الداخل . .
يلمح أحجام الأسلحة الطودوية التي
تجرها الشاحنات العسكرية . . سيارات
ضخمة تقل أعدادا من المظليين . . تأكد
من أن القافلة اسرائيلية عندما تكلم أحد
السائقين باللغة العربية مع سائق آخر ،
وكانت القافلة تمرق من أمامه . . لحظتها
علم أن عملية حصار كاملة تجري
الآن . . تساءل . . والتساؤل بداية
الوصول إلى معرفة الحقيقة . . أتتكرر
مجازر دير ياسين ، كفر قاسم . . اللد
والرملة ؟؟

عاد بذاكرته إلى الماضي . . إلى القرية
المهادئة . . انتبه واصطفى من خيال
الصور تلك المجزرة الرهيبة بجزئياتها . .
شيئا فشيئا . . يتذكر لون الحادثة . . ينتقل

ورود جميلة تزين الحي الفلسطيني . .
باقات هندسية رائعة مصنفة حسب
درجاتها وأسعارها ، شلال من دمع
العيون الغاضبة ينصب على حوض آدمي
ممزق يضيف على هيكل المحل جمالا
آخذا ، ورمزا حضاريا للحب والسلام
والموت .

كيف له أن لا يحس؟ وأن لا يفكر؟
وهل السكوت الذي يحدثه الملل
كالسكوت الذي يوجده الألم؟ يا لعجب
ما يرى؟ طائرتان اسرايليتان تحلقان فوق
المخيم . . تقذفان انتباهه من عل . .
لا بد أن ما يحدث شيء غير عادي؟ ينظر
بشكل دائري حول حدود المنطقة المراثية
. . . يرى جنودا يتخذون مواقعهم خارج
المخيم . . يحس بحركة غير عادية . .

(١) من قصيدة للشاعر عصام ترشحاني ندد فيها بمذبحة صبرا وشاتيلا .

من الحاضر إلى الماضي .. تتضخم
الذاكرة .. تصل إلى أعلى درجاتها ..
يصبح الماضي حاضرا .. تتكون أمامه
الذكريات وكأنه يراها في الواقع .. نفسه
حاضرة في عملياتها .. يسترجع صور
الأشخاص الذين اشتركوا في المجزرة ،
وحركاتهم ، وانفعالاتهم الحيوانية :
(. كان الوقت مساء . حينما فوجئ
بنداءات تدعو الأهالي في قرية دير ياسين
لاخلائها بسرعة ، لم تكن عائلة (أبو
القاسم) نائمة في ذلك اليوم ، بل كانت
تنتظر مولودا جديدا . وكان الارتباك في
المنزل متصاعدا ، والولادة عسيرة ، ولما
سمع هذه النداءات هب مع السكان
الذين تدافعوا يستطلعون الخبر . فإذا هم
محاطون من جميع الجهات بالعصابات
الصهيونية التي اغتنمت هذا الفرع وما
نتج عنه من فوضى .. حاول الاسراع في
الدخول إلى المنزل واستخراج بندقية ،
ولكنهم كانوا أسرع منه .. دخلوا بيته ..
ضربوه .. بأخص بنادقهم ..
بأيديهم .. بأرجلهم .. ارتقى على
الأرض والجروح تنزف .. وجه أحدهم
رأس الحربة إلى بطن الزوجة ..
فصرخت . . . كتم فمها بالغطاء الصوفي

المعد للوليد وأجهز عليها .. حاول
النهوض على الرغم من الجراح
العميقة .. تحرك ببطء محاولا المقاومة ،
ولكن ماذا يفعل عصفور في القفص عندما
يتلقى ضربات متتالية ، وطعنات ..
واهانة ؟؟

جسده أصبح كقطعة جامدة لا حركة
فيها إلا أن الروح ما زالت تشاهد وتتألم
لهذا الموقف الرهيب .. سلمى يلاحقها
كلب .. تقاوم .. تدافع عن
عذريتها .. لحظات .. والفريسة تلقى
على كبد الأرض وخمسة ذئاب تدنسها ..
أما مروة فقد حاصرها عشرة يداعبونها
بلغتهم .. يمزقون ثيابها ..
يبدفغونها .. يضربونها .. يتلذذون
بتعذيبها . . . الضحية تحاول الهرب ،
لكن الأبواب مزروعة بالبنادق
والخناجر .. والمتوحشين .. الأبواب
موصدة .. إلا من ذل وعار ؟؟

صور متتالية تمر بسرعة ، ويطأطأ
رأسه خشية أن يتصدع ، وفجأة تنفجر
قنبلة في الجانب المقابل للمخزن .. تهتز
الأرض .. يرتعش خوفا .. ينقطع
شريط الذكريات .. ينتقل من الماضي

إلى ساحة الشعور الواضح) .. يصرخ
كصوت عاصفة هوجاء :

- المجزرة تتكرر .. القتلة .. القتلة !!

يركض مسرعا دون أن يغلق أبواب
مخزنه ، ويكرر بأعلى صوته تلك
الكلمات .. يسمعه الناس ..
لا يفهمون ما يقصد .. يبادر تابعه
« مصطفى » إلى فتح الصندوق المالي
ويأخذ ما فيه من أموال ، ويهم مسرعا
بإغلاق باب المخزن دون أن يقفله ..
يركض .. يحاول الوصول إلى معلمه ..

أبو القاسم يتابع صراخه .. يدركه
مصطفى ، يسير بخطوات واسعة بالقرب
من المعلم .. يقول له : -

- علينا أن ننفذ الأسرة .

- اذهب إليهم ..

- وأنت ؟

- سأبلغ أهلنا في صبرا .. هيا انطلق ..

يهزول (مصطفى) عبر الأزقة

الضيقة ، بينما يقف المعلم أمام منزل

قرميدي ، وكان يلتف حول بابيه

« التنكي » عدة عمال يقومون بأعمال

التصليح فيه من جراء القصف الاسرائيلي

أيام الحصار .. يحذرهم :

- اسرعوا بعمل أي شيء .. « اسرائيل »
تطوق المخيم .. إنها تعد لأمر خطير .

نظروا إليه مليا . فأيقن أنهم سمعوا
كلامه جيدا . ولكن على ما يبدو لم يأخذوا
الأمر بشكل جدي ، أيا ترى هدنة
الحصار جعلتهم لا يتوقعون أمرا كهذا ؟؟
أم أنهم ظنوه مخبولا ؟ ولهذا ضحك واحد
منهم بسخرية !! بينما تابع الآخرون
أعمالهم في ترميم البيت التنكي الذي
خربته قذائف الطائرات الامريكية ، إلا
أن شابا لم يبلغ السابعة عشرة بعد قفز
كالنمر من ارتفاع غير عال ، واقترب من
أبو القاسم قائلا :

- أين هم ؟

- منذ الظهرية وهم مسيطرون على كل

مداخل ومخارج المخيمين .

- وما جنسيتهم ؟

- اسرائيلية .

- يا رباه .. ماذا أفعل ؟ ليس في البيت

أحد !!

- ما بك ؟

- أمي تتألم من الولادة ، ووالدي

رحلوه .. !!

احتاروا معا ، تفرسا في بعضهما ..

صمت .. تفكير .. ترقب .. وبسرعة
العاصفة التي ليس بيدها أن تهب أولا
تهب ، هرع الاثنان نحو مستشفى غزة
الواقع بين شاتيلا وصبرا .. وصلا بعد
وقت قصير .. طلبا نجدة .. تطوعت
امرأة أجنبية للقيام بالعمل وحملت حقيبتها
الطبية وأسهرت إلى منزل الأم التي تعاني
آلام المخاض ، وعندما وصلوا لم تكن
روحها قد صعدت إلى السماء . فطلبت
ملكة الرحمة وعاء ماء حار .. بحث أحمد
عن صنوبر فيه مياه ، ولكن ماذا يفعل ؟
ويد الجلاد مسيطرة على نبع الخصب
والنور ، والنار تحرق الأجيال ، وأجير
السلطان يضحك بصوت عال وهو يذبح
القضية ..

ليتي أنا الضحية ..

هكذا تني أحمد وصرخ ، وانهمرت
الدموع تغسل وجهه الحنطي .. لحظات
من الانتظار طويلة حتى أن أبو القاسم
نسي عملية التطويق ، كما تناساها غيره ،
وكأن حياة هذه الأم هي الأهم ولكنه
عندما شعر بأن العملية مستعصية ، وبأن
قشعريرة تهز كيانه كرعشة الألم ، أحس
بعمق المأساة ، وأسرع إلى المستشفى

محاولا الاتيان بسيارة اسعاف ، ولكنه
عندما وصل كانت أول موجة من الناس
الهاربين قد دخلت بعده مباشرة إلى بهو
المستشفى للاحتواء فيه .. يدهش ..
الظنون أصبحت حقيقة .. وجوه
هستيرية .. رعب .. صراخ ، وفجأة
تصل امرأة مسرعة قادمة من المدخل
الجنوبي للمخيم ، وشعرها مبعثر ،
تصرخ بأعلى صوتها :

- انهم يقتلون كل شيء .. انهم يقطعون
الرؤوس والأطراف !!

يختلط الحابل بالنابل ، أبو القاسم
يطلب اسعاف أم تجهض ، وسيدة تطلب
نجدة لانقاذ أطفالها ، ورجل فقد رشده ،
وخلع أسماله وبدا كما ولدته أمه ،
ويرقص ألما .. ركض .. ركض ..
ركض .. توارى عن الأنظار .. صوت
طلقات نارية يسمعها الهاربون . ثم هدوء
فصمت .. برهة .. وبدأ الجميع
يتحاورون عما سيفعلونه ، قرروا أن
يذهب عدة رجال ونساء الى المواقع
الاسرائيلية ، ليشرحوا لهم ماذا يجري
داخل المخيم ، وقبل أن يذهبوا انضم
إليهم عدة أطباء وممرضين ، رفعوا

الرايات البيض وساروا إلى أحد الأماكن التي تتمركز فيها القوات الغازية ، ولكنهم تأخروا في العودة حتى أن أبو القاسم لم يستطع الانتظار مع عشرات من الهاريين ، وبينما الكثيرون يهربون كان يركض بخطوة طويلة وأخرى قصيرة ، لا تحفى عرجته على أحد ، يستند بعكازته تارة ، يضع إحدى يديه على خاصرته تارة أخرى ، ويهث ، ثم يقف صارخا بالهاريين في غضب ظاهر ، لكنهم لا يبالون ، يلتفت يمنة ويسرة ، فيرى حوالي خمسة صبيان صغار يحملون « الكلاشينكوفات » وقد جلسوا على درجات المستشفى يفكرون بالمصير رغم حداثة عمرهم ، يقترب منهم العجوز قائلا :-

- المجزرة تتكرر .. القتل .. القتل .. قاوموهم !!

يرد عليه أحدهم :

- لا بد أن نستشهد هذه الليلة .

ويقول أكبرهم :

- هيا لنفتح ذاك الحاجز « أشار بسبابته » ونحاول أن نفتح لأهلنا طريقا للنجاة، وبسرعة مذهلة ، تحركت المجموعة الفتية

باتجاه الهدف ، بينما خطى العجوز في الاتجاه الآخر ، متوجها إلى منزل أم أحمد ، بدون سيارة اسعاف ، ولكنه أخذ حقية رسم عليها هلال أحمر ، قال في نفسه محدثا :-

- لا بد أن يكون فيها ما يفيد .

وفي الطريق ، راعه ما رأى !؟ لم يدهشه منظر البيوت المنسوفة بالديناميت ، ولا صناديق الذخيرة الملقاة على قارعة الطريق ، ولا سحب الذباب التي تحوم حول الركام ، والجثث / يا رب / هكذا هتف من أعماق قلبه ، عندما رأى مجموعة من البشر قد تشابكت أياديهم وسيقانهم بعد أن لاقوا الموت باطلاق النار على رؤوسهم وأصداعهم من مسافة قريبة ، وقد مزق الرصاص بشرة وجوههم قبل أن يتفتت الدماغ .. علامات غائرة ذات لون قرمزي تدخل الرعب في قلبه ، يشعر بارتجاف .. تسيطر عليه الرهبة .. تتوتر أعصابه .. يحاول أن يتماسك .. لا يتمالك نفسه .. تأمره روحه :

اهرب .. هل ترمي بنفسك إلى الهلاك !؟

لكن عقله يرد بعفوية : -

وماذا بقي من العمر . . مية كريمة خير
من احتضار لثيم .

قبض عل حقيبة الاسعاف بيد ،
واستند على عكازه باليد الأخرى . . شعر
بحرارة غير ارادية تسري في عروقه ،
كالدورة الدموية ، وشعر أيضا بأن خديه
الصفراوين يلتهبان من جراء هذه
الأحداث ، وظن أنه عاد شابا ، ولهذا
حاول الاسراع لكي ينقذ أم أحمد وفجأة
سمع صوتا ينادي :

- ذاك رجل عجوز

وآخر يرد عليه : « اذبحوه » .

عندما سمع هذه المحادثة ، اجتمعي
فورا بأحد البيوت المهدامة ، وما أن دخل
وسط الحطام حتى وجد جثث عدة نساء
وأطفال قد ذبحوا في أطراف البيت ،
متوزعين هنا وهناك ، واحدة منهن كانت
ملقاة على ظهرها ، وقد مزقت ملابسها ،
وظهر رأس طفلة صغيرة من ورائها . .
الطفلة ذات شعر قصير داكن مجدول . .
عينها جاحظتان ونظرة عبوس تعلو محياها
كأنها فلة قد لطخ الدم فستانها الأبيض . .
ارتعش . . غاب عن الوعي قليلا . .

تشخصت عيناه . . حرك يديه المرتجتين
بصورة هستيرية . فوقع صندوق
الاسعاف ، والعكازة ، خبأ عينيه عن
المنظر الرهيب ، أسند رأسه على حائط
فتحت الرصاصات فيه تجايفها . فزاده
رعبا وارتجافا ، وما أن سمع أصوات
أقدام القتلة الباحثين عن ضحايا ، حتى
أيقن أن هذا اليوم هو آخر يوم في عمره ،
ولكن كيف يموت بئس بخس ؟؟ فعقد
حاجبيه وانشت تجاعيده ، وحمل صندوق
الاسعاف ، واتكأ على عكازه ، ومشى
ببطء ، وفي أحد الأماكن رأى بعض القتلة
يجلس القرفصاء بقرب كومة من الضحايا
يفتش في جيوبهم عن أموال فيها ،
ويسلب من النساء المقتولات حليهن ،
وقد استعصى عليه أخذ خاتم ذهبي من
اليد اليمنى لفتاة مخطوبة . فقطع الاصبع
وهم بأخذ المحبس ولكن « أبو القاسم »
اقترب منه رويدا ، رويدا ، وفجأة
أصبحت العكازة مطرقة فولاذية هوت على
رأس المجرم ، وقبل أن يصرخ كتم
العجوز فمه ، ووضع طرف العكازة
الدائري على رقبته ، وضغط بشدة وقوة
أكثر . . فأكثر . . المجرم فقد الروح ،
ولكن العجوز لا يزال يضغط والعرق

يتصب من جبينه كأنها قطرات غفران أو
انتقام مقدس . . وقبل أن يهم بالذهاب
الخفي ، أخذ أسلحة الجندي الغازي ،
ووضع في كل جيب من سرواله تفاحة
مبرقة بالمستطيلات قابلة للانفجار .
صحيح أنه لا يعرف كيف تستعمل هذه
الأدوات لكنه أخذها وتسلق حائط البيت
المنخفض ، وما أن وضع قدميه على
الأرض حتى تلمس صفًا من الشباب
والأولاد قد امتدت جثثهم على أطراف
الجدار ، وعندما نظر إليهم أيقن بأن
الضحايا أطلقت عليهم النار من الخلف

في عملية اعدام جماعية . فسقطوا على
الأرض بشكل يدعو للرعدة والحزن معا .
لم يعد يكثر لهذه الصور البشعة
وأصبح همه الوصول إلى الدار ، وانقاذ أم
أحمد ولما وصل وجدها مقطعة كخريطة أمة
ممزقة . وعلى شمال صدرها فتحت نافذة
مطلّة على جدار الزمن ، والشوارع موحلة
بالمجازر والدم ، والتاريخ يشتعل بلا
ثمن . فقد أجهزت عليه عصابة
السلطان ، وهناك . . . خلف الأفق
عسكر أحمد ومعه أشبال من اليتامى
ينتظرون بزوغ الشمس .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قصة

مترجمة

الالتماس الأخير

تأليف: الكسندر فامبيلوف

ترجمة: رياض عبد الواحد

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قالت ليديا هذه الكلمات بطريقة
ميكانيكية وهي تنفض الغبار عن رفوف
المكتبة .

لم يكن كلام نيكولاي بعيدا في حقيقة
الأمر . ففي بداية فصل الخريف ، حيث
تساقط اوراق الاشجار المصفرة ، وتبدل
الاشجار وكأنها متعريّة ، شعر نيكولاي

كان نيكولاي سميرنوف متأكدا أنه لا
يعيش الربيع .

- سأموت قريبا - دمدم بصوت خافت
حزين ونظرة اعتذار لأبنته ليديا ، التي
كانت مشغولة بتنظيم غرفته .

- لا تقل هذا ، ستعيش حتى المئة .

بأن قواه البدنية آخذة بالسوء شيئاً فشيئاً حتى انه لم يقو على المشي .

كان يعتقد بأن الرغبة الصادقة في الموت تستطيع ان تتسلل فقط من اليأس التام المربوط بأمل ناقص . كانت قوى الرجل آخذة بالاستنزاف ، لكن هنالك أملاً واحدا يراوده ، هو ان يعيش الربيع ، كانت لديه رغبة ملحة في ان يرى من جديد اضمامة ورد فواحة فوق المنضدة ، لسمع اغاني العصافير ، ليدخل جنة اخضرار النباتات وأشجار الحديقة التي كانت تقف بظلها تحت نافذة غرفته .

الشمس تغرب ، فتبدو اشعاعاتها الذهبية الساقطة على شجرة التولا التي تقف عند النافذة شعلة صفراء تغلف الشجرة .

نيكولاي وابنته يعيشان وحدهما ، ابنته ارملة ، اولادها أصبحوا رجالاً يعتمدون على انفسهم . كان نيكولاي متأكداً بأنه إذا حدث له شيء ما فإنها ستذهب مع أحد اولادها بل بالتأكيد مع الاكبر منهم .

في المساء تجلس ليديا بقرب سريريه وتسلأله ان كان يريد شيئاً . كان يجيب دائماً بكلمة لا ، ويضيف ان من المفروض ان

يموت قبل وقت طويل ، كان بالنسبة لها حملاً ليس الا ، لم تعد تطيقه اكثر في هذه الفترة . تنهدت وساورها شعور بالألم المتترج بالغضب ، يرفع نيكولاي ذراعه المتصلبة ، تحني ليديا رأسها تحت صدره وتبكي بهدوء ، ثلاث قطرات نقية من دموع العمر ترسم لها مجرى على خدود الرجل الكبير .

الاطباء عاينوه ، لكنه كان متأكدا بأنهم لا يفعلون شيئاً ، ما عدا طرح الاقتراحات الطبية - أنتم تعرفون جيداً وكذلك أنا ، بأن الكبير داء لا شفاء منه .

هذا ما كان يقوله للأطباء باستمرار .

عرج سيرجي ابن نيكولاي على بيت والده لزيارته ، كان سيرجي رجلاً جدياً بالاضافة الى هذا فإن عمله يأخذ معظم وقته .

وصل سيرجي في وقت متأخر من احدى الليالي ، حاملاً حقيبة صغيرة في يده ، وضع معطفه ، ورفع القبة التي على رأسه . هم بالخروج لكنه قبل ان يخرج جازف بقول مزحة والتي كانت في حقيقة الأمر لا تمت الى عالم المزحة بشيء ، أنني لا اريد ان اموت في الشتاء ، قال نيكولاي .

- إنني أريد ان أترك هذا العالم عندما يزهر ، لأخذ معي الى منفاي البعيد انطباعاً حسناً .

- انني اراك بصحة جيدة ، فلماذا تتكلم بهذه الطريقة يا أبي ؟! إنني أستطيع القول انك ستذهب للصيد مرة ثانية ، قال سيرجي هذه الكلمات لكن أذني الرجل الكبير لم تستقبلا هذه الكلمات برحابة .

نيكولاي يكره الشتاء ، الشتاء فصل للذين يملكون قوة البدن ، للاصحاء .

في الشتاء لا يستطيع المرء أن يترك الشباك مفتوحاً - و- الشتاء يبحث عن سرمدية من خلال زمنه الطويل . كان نيكولاي يشعر بأنه يتهالك شيئاً فشيئاً ، يشعر بأن الشتاء سلبه كل شيء ، لم يبق عنده سوى الذكريات التي تجلب له حزناً هادئاً ، لكنه لم يستطع ان يوفق بين نفسه وذكرياته لوحده . انه يبغى الربيع وحسب .

في نهاية المطاف حلّ الربيع . كان يصرف معظم وقته في رؤية اغصان شجرة الأناناس الكبيرة من شباك غرفته وكأنه يراها للمرة الأولى . وفي يوم مشمس من أيام آذار ، حيث نضج الغصن وشعت

الشجرة بلونها السحري طلب نيكولاي من ابنته ان تجلسه على كرسيه المتحرك وتضعه عند الشباك حيث يتمكن من رؤية اغصان الشجرة لفترة أطول .

في الخارج ، كان الشتاء يسلم نفسه موقعاً بعد آخر . السيقان الزاحفة عبر الحديقة المظلمة تبدو كأنها جيش يزحف والمروج الصفراء بدت كأنها قطع ذهب نثرت هنا وهناك .

- كم هي رائعة الآن ! - قالت ليديا هذا لانها ولأول مرة تستطيع ان تفتح الشباك على مصراعيه وترى هذه الاعشاب تعطي الواناً خلابة .

لم يكن نيكولاي دارياً بهذا الفرح الآتي الذي توقعه في قدوم الربيع . لقد حلّ الربيع ، لكن ليس هذا ما يريده بالذات ، الذي يريده حقاً هو أن يعيش .

الربيع سيذهب ، كان يعتقد بأن الازهار ستذبل ، لكن الحياة ستستمر . الحياة رائعة ، دائماً ، وفي كل مكان . . . في الحدائق المزهرة ، فوق الطرق المغطاة بالثلج وحتى بقرب الشباك وبالنسبة لرجل مُقعّد .

كان ثمة شابان يتقابلان في كل مساء ،

كانا متحايين . في داخل نفسه رغبة قوية
لرؤية هذه اللقاءات ، كان لقاءهما يشكل
جزءاً من حياته ولوحة مرسومة داخل
مخيلته .

عندما يحل المساء ، ولم يكن بقرب
الشباك ، كان يقول :

- ليديا ساعديني بالنهوض الى
الشباك ، أو انني سأتأخر عن لقاء
العشاق !

- يجلس ينظر الى الحديقة حيث يكسو
الغبار الاشجار فتبدو كأن الغبار ابتلعها
حتى خيال شجرة البتولا القديمة .

كان يحلم في بعض الاحيان بتلك
اللقاءات - الفتاة جالسة ، ظهرها الى
جذع النخلة - الفتى واقف ، رأسه
يسترخي على غصن قوي يمسكه بكلتا
يديه ، وينظر الى فتاته .

بعد فترة أخذ كل من الشاب والفتاة
يأتي الى الحديقة ولكن بصورة منفصلة .

تأكد الرجل الكبير انها متخاصمان ،
انها شابان وحتى النجوم التي فوقهما تبدو
شابة .

- ليديا ، دمدم بصوت باهت ، كانت

رؤياه ضعيفة ، يميز وجهها بالكاد .

ليديا ، ارسلي بطلب سيرجي . . الان
وبسرعة . . انها المرة الأخيرة . . . الرد
يدمدم ، كان الرفض الجنوني للجو يأتي
من الخارج ، الريح تسوق سيلا جارفاً من
المطر الذي يكسر الواح الزجاج .

الاشجار تبدو من شدة الريح كأنها
امراة تلد ، تتأوه ، تنوح وتبكي . يخفق
هيكل نيكولاوي .

تمر العاصفة فوق الرجل الكبير فيشعر
بالارتياح ، بالخفة والبساطة ، جلس
فجأة وسط سريره وقال بقوة ومرح :

- خذوني الى الشباك !- احتجت
ليديا ، خافت

- كرسي . . . اعاد الرجل الكبير هذه
الكلمة بأصرار وعناد .

- افتحوا الشباك - افتحوه بصورة
أوسع . إنني اشعر بتحسن ، انني اشعر
بأنني - شاب ! -

جلس مبتسماً بقرب الشباك ، ممتلئاً
بفرح هاديء ، كما لو كان في العشرين من
عمره ومتخاصماً مع فتاته العزيزة قبل
قليل .

الشمس لم تغرب ، والأخضرار يملأ
العالم والحديقة الرطبة تتلألأ . كان
نيكولاي متمكناً من رؤية الأوراق
المنخفضة لأقرب الأشجار والتي تنكث
نفسها مع قطرات المطر الساقطة فوقها .

وقف الشاب بقرب شجرة البتولا
القديمة . نظر نيكولاي الى ساعته ، سأله
ان تتوقف عند عتبة الشباك . نعم ،
سيذهب الشاب حالاً ، وبعد نصف
ساعة ستأتي الفتاة .

بعد قليل دخل سيرجي مسرعاً يلهث ،
أبي ، كيف حالك ؟ أسرع سيرجي الى
الكرسي ، وقف ليقبل الرجل الكبير .
- ارسلت في طلبك . شعرت بأنني ،
صوته هاديء لا يسمع ، أدار رأسه الى
الشباك ونظر لدقيقة او لدقيقتين الى
الحديقة وعندما أدار رأسه الى ابنه مرة
اخرى ، كان سيرجي مندهشاً للحياة
والمرح اللذين يتألقان في عيني الرجل
الكبير .

- سيرجي ، هل ترى ذلك الشخص
الواقف هنالك في الحديقة ؟ أذهب وقل له
ان ينتظر نصف ساعة أخرى .

نظر الرجل الكبير الى وجه سيرجي
المرتبك وقال ، لا تنظر إلي هكذا ، إنني
اعني ما اقول . اذهب وقل له ان الأمر
مهم ، قل له ان ينتظر .

- أبي ، بدأ القلق يساور سيرجي .

- لا تخف ، انني جيد ولم أصب
بالجنون . أذهب . إنني التمسك . .
أذهب ، أذهب .

ترك سيرجي الغرفة وهو ينظر الى
الحلف ويهز رأسه . الشباك مفتوح على
مصراعيه ، عذوبة اشجار البتولا التي تملأ
المكان بعد سقوط المطر لا مثيل لها .

نيكولاي جالس في كرسيه وكان وجهه
يخرق تعبير الفكرة الهادئة . عندما عاد
سيرجي لم يكن يدرك في الحال ان نيكولاي
كان ميتاً .

